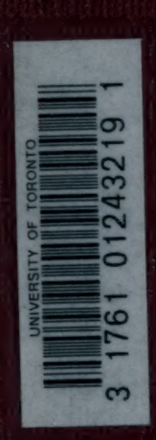
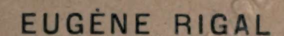

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01243219 1



EUGÈNE RIGAL

PROFESSEUR DE LITTÉRATURE FRANÇAISE A L'UNIVERSITÉ
DE MONTPELLIER

MOLIÈRE

TOME SECOND

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1908

MOLIÈRE

TOME SECOND

CHAPITRE PREMIER

LES MÉDECINES, LA MÉDECINE ET LES MÉDECINS DANS LES COMÉDIES DE MOLIÈRE.

Le premier volume de cet ouvrage s'est fermé sur *le Festin de Pierre*, où la médecine est raillée; celui-ci s'ouvre sur *l'Amour médecin* et se terminera par *le Malade imaginaire*. Ces titres m'avertissent qu'il y a dans un certain nombre de comédies de Molière des parties en quelque sorte communes, qu'il serait bon de grouper pour les examiner d'abord, soit afin de les mieux entendre, soit afin d'en débarrasser nos études ultérieures et d'éviter ainsi de fâcheuses répétitions. Si ce n'est pas là une introduction véritable, ce sera du moins un chapitre de transition, puisque j'aurai à y parler à la fois d'œuvres nouvelles et de scènes anciennes que j'ai dû indiquer à peine dans ce qui précède.

I

On a souvent montré avec quelle persévérance, avec quel acharnement Molière avait combattu tous les pédants, tous « les Tartuffes de la science », tous ceux qui prétendaient savoir ce qu'ils ne savaient pas, et de connaissances fort problématiques retiraient un profit certain. Il était

inévitable que, à ce titre, les médecins de son temps attirassent son attention : ils l'ont attirée de bonne heure. Dès les tout premiers essais de sa verve comique, alors qu'il parcourt les provinces en composant des farces à l'italienne, Molière s'amuse à mettre en scène le médecin volant, Sganarelle : « Je vous réponds que je ferai aussi bien mourir une personne qu'aucun médecin qui soit par la ville » ; et, dans *la Jalousie du Barbouillé*, il montre le Barbouillé offrant de l'argent au philosophe qu'il a consulté ; celui-ci se scandalise, et le Barbouillé de dire à part lui : « à cause qu'il est vêtu comme un médecin, j'ai cru qu'il lui fallait parler d'argent. » — Après ces attaques anodines et traditionnelles, Molière paraît oublier les médecins pendant de longues années, une quinzaine d'années peut-être, et voici qu'en 1665 le théâtre du Palais-Royal joue le terrible *Festin de Pierre*[1].

Au troisième acte, Don Juan, poursuivi, se sauve à travers une forêt. Il s'est déguisé en revêtant un habit de campagne, et Sganarelle, son valet, s'est affublé d'une robe de médecin : là-dessus, inspirés par ce costume, maître et valet discutent sur les médecins et la médecine. A quoi aboutit cette discussion ? à rien ; de quoi a servi pour l'action le déguisement de Sganarelle ? de rien. Molière a déchargé sa bile, voilà tout. Encore l'a-t-il fait insuffisamment à son gré, car, la même année 1665, au *Festin de*

1. Le 26 septembre 1664, Gui Patin raconte que les médecins Esprit, Brayer et Bodineau ont donné trois fois de l'émétique au fils unique, âgé de 35 ans, d'un ami de Molière, La Mothe Le Vayer, et « l'ont envoyé au pays d'où personne ne revient ». Cette mort, qui a inspiré à Molière une lettre et un sonnet émouvants, a-t-elle été pour quelque chose dans la reprise, quelques mois plus tard, des hostilités contre les médecins ? — — N'oublions pas que Molière lisait force critiques des médecins çà et là, notamment dans les œuvres espagnoles, ou inspirées de l'Espagne, et qu'il avait peut-être vu parodier les médecins par le farceur de l'Hôtel de Bourgogne, médecin lui-même, Guillot-Gorju.

Pierre succède *l'Amour médecin*. Quatre docteurs des plus solennels sont appelés en consultation sur le cas de la jeune Lucinde, que l'envie de se marier rend dolente et qui n'a d'ailleurs aucun autre mal : ils commencent par causer tranquillement de choses et d'autres, puis, arrivés au fait, battent la campagne, ne s'entendent point et se disputent. Il faut qu'un cinquième médecin intervienne et les adjure de songer, non certes à l'intérêt de la malade, mais au bon renom de la Faculté ! — Le 4 juin 1666, Molière se pare des rubans verts du noble et plaisant Alceste : il donne son chef-d'œuvre du *Misanthrope*. Mais les médecins auraient tort de compter sur une diversion trop longue et de se réjouir imprudemment. Deux mois à peine s'écoulent : qu'est-ce que cette robe noire, cette large barbe et ce « chapeau des plus pointus » ? C'est Molière encore, mais dans son rôle de farceur ; c'est Sganarelle, devenu médecin malgré lui et parodiant tous ceux qui exercent la médecine volontairement. — Les vrais médecins reparaissent en 1669 : le naïf gentilhomme limousin M. de Pourceaugnac leur a été livré en proie, à eux et à leurs exécuteurs des basses œuvres, par les machinations de quelques fourbes. Infortuné M. de Pourceaugnac ! Il y aurait de la cruauté à ne pas le plaindre, tout en riant de lui. Mais faut-il plaindre Argan, qui, sans être trompé par aucun Éraste ou aucun Sbrigani, sans avoir même pour excuse une de ces maladies trop réelles qui affaiblissent le courage et l'esprit en même temps que les forces, est devenu la dupe des médecins aussi bien que des apothicaires, et continue à se faire traire par eux comme une bonne vache à lait ? Si quelqu'un plaint le malade imaginaire, ce n'est à coup sûr pas Molière. Mais, impitoyable pour la victime des hommes de l'art, il est plus impitoyable encore pour les hommes de l'art eux-mêmes. Cette fois, la satire est complète : la verve railleuse du poète arrive à son paroxysme dans la cérémonie

bouffonne où Argan se fait recevoir docteur au bruit des harangues macaroniques ; et, comme si Molière avait jugé que cet effort devait être pour lui l'effort suprême, il meurt presque sur le théâtre après une représentation de cette pièce vengeresse. Comme l'a dit un médecin, après quelques escarmouches, Molière a livré jusqu'à quatre batailles rangées, et finalement il tombe sur la brèche. Nous sommes à la date lugubre du 17 février 1673.

Maintenant, si nous voulons étudier d'un peu près cette campagne, il en faut d'abord distinguer les divers objectifs, ou, si l'on aime mieux, il nous faut ranger sous divers chefs, que nous fournira Molière lui-même, ce que nous avons à dire sur cette partie de son œuvre. Rien n'est plus facile, en vérité. Assistons à la première escarmouche sérieuse, lisons l'unique scène qui pour le moment nous intéresse dans le *Don Juan*, et, comme en un raccourci, toute la suite s'y présentera déjà à nos yeux. Sganarelle s'est éloigné prudemment pendant que son maître était aux prises, avec des brigands d'abord, puis avec les frères de Done Elvire. Revenu, comment expliquera-t-il son absence ? De la façon la plus vulgaire, mais en essayant aussi une allusion plaisante à sa défroque de médecin : « Je crois que cet habit est purgatif et que c'est prendre médecine que de le porter. » Et voilà une plaisanterie gauloise qui fait pressentir les questions indiscrètes du Sganarelle de 1666 : « La matière est-elle louable ? » ; ou la précipitation avec laquelle Argan se dérobe à ses interlocuteurs pour courir où l'envoient les remèdes de M. Fleurant ; ou encore les seringues implacables qui, en dépit de toutes ses résistances, couchent en joue M. de Pourceaugnac. — Ailleurs, Don Juan se déclare impie en médecine : « c'est une des grandes erreurs qui soit parmi les hommes », dit-il. Et voilà qui prépare maintes paroles caractéristiques sur l'art de guérir que prononceront d'autres personnages, M. Filerin sur-

tout et le sage Béralde. — Enfin, Sganarelle est tenté de se prendre au sérieux à cause de l'habit qu'il porte et de la considération où cet habit le met, il raisonne sur des maux qu'il ne connaît point, il fait au petit bonheur des ordonnances : il est en passe de devenir un Purgon ou un Thomas Diafoirus.

Les médecines, la médecine et les médecins, voilà donc ce que *Don Juan* nous montre déjà comme ayant excité la verve de Molière, et ce sur quoi nous devons consulter les comédies ultérieures.

II

Laissez-moi d'abord reprendre à mon compte le mot d'Elmire :

> Au moins, je vais toucher une étrange matière ;
> Ne vous scandalisez en aucune manière.
> Quoi que je puisse dire, il doit m'être permis.

Beaucoup pourtant se sont scandalisés devant certaines plaisanteries de Sganarelle dans *le Médecin malgré lui*, ou de Toinette dans *le Malade imaginaire*; ils ont eu des haut-le-cœur devant cet Argan, que sa femme appelle « un homme incommode à tout le monde, malpropre, dégoûtant, sans cesse un lavement ou une médecine dans le ventre », ou devant ces apothicaires de tous pays qui poursuivent M. de Pourceaugnac en le suppliant d'accepter le clystère qu'ils ont préparé pour lui : « Piglia-lo sù, signor Monsu... C'est pour déterger, pour déterger, pour déterger. » M. Bergerat-Caliban, dont on n'eût pas attendu pareille délicatesse, déclare « stupide et sale » la cérémonie du *Malade imaginaire*. Ferdinand Brunetière, dont la gravité morose se comprend mieux, a demandé plusieurs fois ce qu'on trouvait d'amusant dans *M. de Pourceaugnac*. Alfred de Vigny, dont on ne pouvait attendre une autre

opinion, a écrit : « Je ne peux rire du gros rire, je l'avoue, et les saletés de la santé humaine font que je fronce le sourcil de tristesse et de pitié. » Enfin, sans être ni Vigny, ni Brunetière, ni même Caliban, beaucoup de spectateurs, qui tiennent à se ménager une réputation de bon goût, froncent le sourcil, en ayant grand soin de le faire voir : « Il n'y a pas de si petite bourgeoise, disait Geoffroy dès 1811, qui ne fasse aujourd'hui la grimace à *Pourceaugnac*, et à qui les seringues et les lavements ne donnent des nausées ; on les entend s'écrier : « Fi ! l'horreur ! peut-on s'amuser de ces platitudes dégoûtantes ? »

Mais les dégoûtés ne forment pas la majorité du public. Qui n'a vu un rire inextinguible secouer les spectateurs devant les fantaisies médicales de Molière ? Dans le plus modeste des théâtres en plein air aussi bien qu'à la Comédie-Française, avec des marionnettes comme interprètes aussi bien qu'avec les grands comédiens, *Pourceaugnac* lui-même, ce *Pourceaugnac* honni, ne fait-il pas la joie des spectateurs ? C'est que la force comique de Molière est irrésistible, ici comme ailleurs, et nous l'expliquerons tout à l'heure brièvement ; c'est aussi qu'en se montrant gaulois, le poète caresse en nous d'héréditaires instincts et se conforme à une bien vieille et toujours vivace tradition. « Le goût des gauloiseries, qu'on m'a reproché souvent, me vient de Molière», disait Armand Silvestre, cet étrange poète-conteur, Jean qui pleure en vers, Jean qui rit en prose, qui a désopilé la rate d'un grand nombre de nos contemporains. Et, si Armand Silvestre, si Chavette et bien d'autres se rattachent à Molière, Molière lui-même se rattache à Rabelais et à nos vieux auteurs de farces et de fabliaux. « Ne sens-je point le lavement ? » dit M. de Pourceaugnac à Sbrigani. « Ne sens-je point le lavement ? Voyez, je vous prie. — Eh ! répond Sbrigani, il y a quelque petite chose qui approche de cela. » Il y a aussi quelque petite chose qui approche de cela dans une partie de

l'œuvre de Molière, et dans une partie de notre littérature nationale. Elles sentent le lavement, et nous sommes ainsi faits que nous n'en sommes pas choqués outre mesure et que nous en rions d'assez bon cœur.

Eh bien soit, dira-t-on ; nous en rions, et l'on en a ri au XVIe siècle et au moyen âge. Mais le grave XVIIe siècle, qu'en a-t-il pensé ? et comment toutes ces plaisanteries scatologiques ont-elles bien pu être accueillies par les beaux esprits, par les nobles dames, par l'imposant monarque de cette imposante époque ? — Elles ont été accueillies le mieux du monde, car le grand siècle n'est pas ce que parfois on s'imagine, et ce n'était pas seulement aux farces de Molière qu'il faisait bon accueil, c'était aux farces beaucoup plus grossières des Italiens, de Scaramouche. Il n'est pas de plaisanterie de mauvais goût, regardée aujourd'hui comme indigne de rapins en gaieté, qui n'ait paru exquise à la cour du grand Condé. Racine et Boileau, échangeant des lettres nobles ou touchantes dans leur austère vieillesse, ne laissent pas de s'amuser de lazzis mal odorants. Mme de Sévigné, qui cite Molière avec prédilection, emprunte presque exclusivement ses citations aux pièces les plus bouffonnes. Et quant au Roi-Soleil, on sait bien qu'il ne s'est pas contenté d'applaudir les pièces les plus gauloises de Molière, qu'il les a commandées ou du moins qu'elles ont été faites pour lui : *le Malade imaginaire* destiné à Saint-Germain, *l'Amour médecin* joué pour la première fois à Versailles, *M. de Pourceaugnac* joué pour la première fois à Chambord. Et les divertissements de *Pourceaugnac* plaisaient tellement au roi, qu'on les reprenait ensuite sans la pièce même, et que le souple Lulli, pour se ménager les bonnes grâces de Louis XIV, s'escrimait, en faisant mille singeries, de cette lance peu meurtrière et chère aux MM. Fleurants, à laquelle on a plaisamment donné le nom d'instrument de Molière.

Non, vraiment, ce n'est pas Louis XIV et ce ne sont pas

ses courtisans qui pouvaient être choqués par l'étalage des petites misères de notre humanité ; l'espèce de gêne que nous éprouvons devant les apothicaires de Molière, alors même que nous rions d'eux le plus bruyamment, les plus grands personnages d'alors ne l'éprouvaient pas. Une sourde irritation contre nos maladies et nos faiblesses, un constant souci de la propreté nous font cacher ce qu'il y a de moins noble dans nos besoins et dans nos actes ; sommes-nous obligés d'en parler, nous en rougissons. D'ailleurs, le progrès des temps a presque supprimé certains ustensiles et presque rendu gothiques certains mots : le docteur Éguisier a démodé les seringues ; on ne parle presque plus de lavements, mais de douches ascendantes et d'irrigations. On était singulièrement loin de cet état de choses au XVIIe siècle. Héroard, médecin de Louis XIII, notait chaque jour avec un soin religieux la couleur, la densité, la quantité des évacuations de son auguste client. Autant, ou à peu près, en faisaient les médecins de Louis XIV. « Le Roi prit à son réveil un bouillon purgatif...., duquel il fut purgé... jusques à neuf fois, de matière très louable. » Telle est une des mentions du *Journal de la santé du Roi*, où l'on en trouverait un bien grand nombre d'analogues, car les jours de médecine revenaient souvent pour Louis XIV. Son père, en une seule année, s'était senti infliger quarante-sept saignées, deux cent douze lavements et deux cent quinze purgations : pourquoi les médecins se seraient-ils moins occupés du fils ? — Et ne croyez pas que toute cette médication restait un secret entre le Roi d'une part, ses médecins et ses apothicaires de l'autre. L'étiquette exigeait que toute la cour fût au courant des purgations royales, et le souverain ne pouvait accorder de plus grande faveur à un courtisan que de le recevoir alors qu'il était assis sur certain meuble très familier. Ainsi, au reste, recevaient Mme de Maintenon, la duchesse de Bourgogne et d'autres princesses. Fort nom-

breuses, parfois fort luxueuses, les chaises percées jouaient un grand rôle à Versailles, et quelques-unes de nos pudeurs les plus naturelles y étaient à peu près inconnues. Citerai-je un passage de Saint-Simon touchant la duchesse de Bourgogne ? Je ne l'oserais pas, s'il n'était si caractéristique et si instructif :

J'ai décrit ailleurs la position ordinaire où le Roi et Mme de Maintenon étoient chez elle. Un soir qu'il y avoit comédie à Versailles, la princesse, après avoir bien parlé toutes sortes de langages, vit entrer Nanon, cette ancienne femme de chambre de Mme de Maintenon dont j'ai déjà fait mention plusieurs fois, et aussitôt s'alla mettre, tout en grand habit comme elle étoit et parée, le dos à la cheminée, debout, appuyée sur le petit paravent entre les deux tables. Nanon, qui avoit une main comme dans sa poche, passa derrière elle et se mit comme à genoux. Le Roi, qui en étoit le plus proche, s'en aperçut, et leur demanda ce qu'elles faisoient là. La princesse se mit à rire, et répondit qu'elle faisoit ce qu'il lui arrivoit souvent de faire les jours de comédie. Le Roi insista. « Voulez-vous le savoir, reprit-elle, puisque vous ne l'avez point encore remarqué ? C'est que je prends un lavement d'eau. — Comment ! s'écria le Roi, mourant de rire, actuellement, là, vous prenez un lavement ? — Eh ! vraiment oui, dit-elle. — Et comment faites-vous cela ? » Et les voilà tous les quatre à rire de tout leur cœur. Nanon apportoit la seringue toute prête sous ses jupes, troussoit celles de la princesse, qui les tenoit comme se chauffant, et Nanon lui glissoit le clystère. Les jupes retomboient, et Nanon remportoit sa seringue sous les siennes ; il n'y paraissoit pas. Ils n'y avoient pas pris garde, ou avoient cru que Nanon rajustoit quelque chose à l'habillement. La surprise fut extrême, et tous deux trouvèrent cela fort plaisant... Depuis la découverte, elle ne s'en contraignit pas plus qu'auparavant[1].

S'étonnera-t-on maintenant que le grand Roi fût disposé à rire de ce qui ferait plutôt pleurer M. Bergerat ? et trouvera-t-on encore que le goût de Molière pour la scatologie est inexplicable ? Après lui, le théâtre comique a exploité la même veine. Le Géronte du *Légataire universel* se médicamente autant qu'Argan, et il est infiniment moins plaisant, parce que sa maladie n'est nullement ima-

1. *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon*, éd. Chéruel, t. X, 1857, p. 86.

ginaire ; M. Purgon, M. Fleurant et les deux Diafoirus avaient des noms assez expressifs, mais que dire du Clistorel de Regnard, et surtout de cet apothicaire du dramaturge magistrat Nolant de Fatouville : M. Visautrou, « le premier homme du monde pour mettre un lavement en place » ?

Ainsi les facéties médicales de Molière ne sont pas plus risquées que celles de ses successeurs, elles ont été tout à fait naturelles en leur temps, et elles nous amusent aujourd'hui. A bon droit ? Oui, parce qu'elles sont relevées par des caractères remarquables, dont je dois ici indiquer un certain nombre en quelques mots.

C'est d'abord ce qu'il y a d'ample, de démesuré, j'allais dire d'épique dans quelques-unes de ces fantaisies. « Il ne faut jamais craindre d'être exagéré, a dit Flaubert, tous les très grands l'ont été, Michel-Ange, Rabelais, Shakespeare, Molière. Il s'agit de faire prendre un lavement à un homme (dans *Pourceaugnac*), on n'apporte pas une seringue, non, on emplit le théâtre de seringues et d'apothicaires ; cela est tout bonnement le génie dans son vrai centre, qui est l'énorme. Mais, pour que l'exagération ne paraisse pas, il faut qu'elle soit partout continue, proportionnée, harmonique à elle-même ; si vos bonshommes ont cent pieds, il faut que les montagnes en aient vingt mille, et qu'est-ce donc que l'idéal si ce n'est ce grossissement-là ? » Flaubert a raison : encadrée par les fourberies énormes des Sbrigani et des Nérine, par la naïveté énorme du gentilhomme limousin, par l'énorme clameur des soi-disant enfants de Pourceaugnac : « mon papa, mon papa », l'énorme poursuite des apothicaires devient quelque chose comme l'idéal de la grosse bouffonnerie gauloise.

Ailleurs, la fantaisie n'est pas dans la mise en scène, mais dans un trait, dans un mot, d'une drôlerie imprévue et irrésistible. « Allez, Monsieur », riposte Béralde à une impolitesse de M. Fleurant, « allez, Monsieur, on voit bien

que vous n'avez pas accoutumé de parler à des visages. »

Ailleurs, c'est avec une sorte de poésie que le fanatisme des médicastres s'exprime sur le compte de leurs préparations. Quoi de plus délicat que le mémoire de M. Fleurant : « Plus, du vingt-quatrième, un petit clystère insinuatif, préparatif, et rémollient, pour amollir, humecter et rafraîchir les entrailles de Monsieur » ! Et quelle majesté dans les plaintes de M. Purgon : « Je viens d'apprendre là-bas, à la porte, de jolies nouvelles : qu'on se moque ici de mes ordonnances, et qu'on a fait refus de prendre le remède que j'avois prescrit... Voilà une hardiesse bien grande, une étrange rébellion d'un malade contre son médecin... Un clystère que j'avois pris plaisir à composer moi-même..., inventé et formé dans toutes les règles de l'art..., et qui devoit faire dans des entrailles un effet merveilleux » !

Et voici encore l'outrance, mais l'outrance dans la peinture de la naïveté, de la prévention, de la sottise. Avec quel regret Argan, cédant aux railleries de Béralde, fait-il éloigner le clystère que lui apportait M. Fleurant, et avec quelle passion le redemande-t-il quand les menaces de M. Purgon l'ont effrayé ! Quelle foi témoigne l'apothicaire de *Pourceaugnac* dans les remèdes de son ami le médecin, lequel pourtant a déjà expédié trois de ses enfants dans l'autre monde ! « Il ne me reste plus que deux enfants, dont il prend soin comme des siens ; il les traite et les gouverne à sa fantaisie, sans que je me mêle de rien ; et le plus souvent, quand je reviens de la ville, je suis tout étonné que je les trouve saignés ou purgés par son ordre. » Vous reconnaissez ce ton : c'est celui de la comédie « rosse » contemporaine ; et vous voyez ce que, sous cette fantaisie débordante, se cachent d'observations sur l'âme humaine, en même temps que de renseignements sur les médecins et sur la médecine, tels que les concevait Molière.

III

Sur la valeur de la science médicale elle-même, nous trouvons dans les œuvres de Molière des textes contradictoires. « La médecine est un art profitable », dit la préface du *Tartuffe* en 1669, « et chacun la révère comme une des plus excellentes choses que nous ayons. » Mais Don Juan avait dit en 1665 : « C'est une des grandes erreurs qui soit parmi les hommes » ; et Béralde devait répéter en 1673 : « Je la trouve, entre nous, une des plus grandes folies qui soit parmi les hommes. » Qui faut-il croire? Don Juan, étant impie en tout sauf en arithmétique, pouvait bien être aussi impie en médecine, sans que Molière prît son opinion à son compte ; mais, d'autre part, la préface du *Tartuffe* est un acte de politique, où le poète, enfin vainqueur de la cabale qui opprimait son chef-d'œuvre, cherche à consolider sa victoire en amadouant ses ennemis ; encore ne le fait-il pas sans malignité, puisque la phrase à l'éloge de la médecine est aussitôt suivie de cette autre : « et cependant il y a eu des temps où elle s'est rendue odieuse, et souvent on en a fait un art d'empoisonner les hommes ». — Béralde, en cette affaire, a le grand tort de parler à la veille de la mort de Molière, alors que le poète, à bout de forces, et ne trouvant dans la médecine aucun secours, devait naturellement en vouloir à une science qu'il trouvait aussi impuissante. Il semble que cette rancune se trahisse dans le passage où Béralde se permet de parler au nom de Molière lui-même. « Tant pis pour lui, dit Argan, s'il n'a point recours aux remèdes. » Et Béralde : « Il a ses raisons pour n'en point vouloir, et il soutient que cela n'est permis qu'aux gens vigoureux et robustes, et qui ont des forces de reste pour porter les remèdes avec la maladie ; mais que,

pour lui, il n'a justement de la force que pour porter son mal. » En dépit de cette amère boutade, Béralde a les droits les plus sérieux à représenter l'opinion réfléchie de Molière, car, d'abord, il est ce qu'on appelle au théâtre un « raisonneur », c'est-à-dire un personnage dont le langage est censé inspiré par le bon sens et la raison ; ensuite, dans ses invectives contre la médecine, il est d'accord avec un des maîtres préférés de Molière, avec Montaigne ; enfin, il soutient une théorie qui s'accorde on ne peut mieux avec la philosophie de Molière. Pour lui, la nature est toute-puissante, et c'est folie que de vouloir la dompter et la redresser ; elle est foncièrement bonne aussi, et n'a besoin que d'elle-même pour rester bonne autant qu'il est possible. Quand donc on est malade,

il ne faut que demeurer en repos. La nature, d'elle-même, quand nous la laissons faire, se tire doucement du désordre où elle est tombée. C'est notre inquiétude, c'est notre impatience qui gâte tout, et presque tous les hommes meurent de leurs remèdes, et non pas de leurs maladies.

Argan. — Mais il faut demeurer d'accord, mon frère, qu'on peut aider cette nature par de certaines choses.

Béralde. — Mon Dieu ! mon frère, ce sont pures idées, dont nous aimons à nous repaître ; et, de tout temps, il s'est glissé parmi les hommes de belles imaginations, que nous venons à croire, parce qu'elles nous flattent et qu'il seroit à souhaiter qu'elles fussent véritables. Lorsqu'un médecin vous parle d'aider, de secourir, de soulager la nature, de lui ôter ce qui lui nuit et lui donner ce qui lui manque, de la rétablir et de la remettre dans une pleine facilité de ses fonctions ; lorsqu'il vous parle de rectifier le sang, de tempérer les entrailles et le cerveau, de dégonfler la rate, de raccommoder la poitrine, de réparer le foie, de fortifier le cœur, de rétablir et conserver la chaleur naturelle, et d'avoir des secrets pour étendre la vie à de longues années : il vous dit justement le roman de la médecine. Mais quand vous en venez à la vérité et à l'expérience, vous ne trouvez rien de tout cela, et il en est comme de ces beaux songes qui ne vous laissent au réveil que le déplaisir de les avoir crus [1].

Exagération évidente, et que nous n'avons pas de

1. *Le Malade imaginaire*, acte III, scène III.

peine à remarquer après les immenses progrès qu'a faits la médecine depuis deux siècles ! Avons-nous affaire au roman de la médecine, quand, grâce à la percussion et à l'auscultation, nos praticiens peuvent diagnostiquer, pour les combattre, les lésions les plus cachées ; quand, grâce à l'antisepsie, ils enlèvent impunément une tumeur ou une portion enflammée de l'intestin ; quand, grâce à l'atténuation des virus, ils préviennent la rage ou guérissent la diphtérie ? Mais Molière était excusable de ne pas prévoir tant de découvertes, et il n'aurait que trop de motifs aujourd'hui encore de mettre en garde les médecins contre la présomption, et les malades contre les folles espérances. Béralde a tort quand il dit des médecins : « Pour ce qui est de guérir, c'est ce qu'ils ne savent point du tout » ; mais, pour une fois, c'est Argan qui a raison quand il riposte par cette formule modeste : « Mais toujours faut-il demeurer d'accord que, sur cette matière, les médecins en savent plus que les autres ».

Au reste, ce qui importe plus que l'opinion particulière de Molière sur la médecine, c'est le tableau qu'il nous trace de l'état de la médecine à son époque. Or, ce tableau, s'il est fortement coloré pour s'accommoder à l'optique de la scène, n'en est pas moins fidèle et complet.

La médecine du XVIIe siècle est étonnamment livresque ; elle jure par Hippocrate et par Galien, sauf à se contredire quand, sur le même cas, Hippocrate dit oui, alors que Galien dit non. « Il n'est pas possible que ce cocher soit mort, s'écrie M. Tomès. Hippocrate dit que ces sortes de maladies ne se terminent qu'au quatorze ou au vingt-un ; et il n'y a que six jours qu'il est tombé malade ». — Le malade est un sot de se plaindre de douleurs à la tête, dit un des médecins de *Pourceaugnac* : « Dans la maladie dont il est attaqué, ce n'est pas la tête, selon Galien, mais la rate qui doit lui faire mal ». En même temps qu'à Galien et à Hippocrate, au « divin vieillard Hippocrate »,

cette médecine se rattache à la scolastique. L'expérimentation y est inconnue, l'observation même a peu à faire céans, mais « les qualités occultes » continuent à en imposer, et les mots sont volontiers pris pour des choses :

Mihi a docto Doctore
Domandatur causam et rationem quare
Opium facit dormire :
A quoi respondeo
Quia est in eo
Virtus dormitiva,
Cujus est natura
Sensus assoupire.

Les syllogismes et le bel appareil de la logique sont toujours en possession de nécessiter, d'opprimer la réalité ; Pourceaugnac assurément est fou ; mais, « quand il ne le seroit pas, il faudroit qu'il le devînt pour la beauté des choses que son médecin a dites et la justesse du raisonnement qu'il a fait ». Et, dès lors, on comprend combien cette prétendue science de la médecine est peu accessible aux nouveautés. L'antimoine, autrement dit le vin émétique, commence à « faire bruire ses fuseaux », et on conte de lui d'étranges merveilles ; mais, quelle lutte ce médicament, venu de Montpellier, n'a-t-il pas eu à soutenir à Paris, où d'abord de méchants empiriques l'ont seuls adopté ! La circulation du sang, découverte par Harvey, commence à s'imposer à tous les bons esprits, et le Roi va même la faire officiellement enseigner au Jardin des Plantes. Mais ce n'est pas seulement Thomas Diafoirus qui soutient encore des thèses contre les « circulateurs », c'est-à-dire contre les partisans d'Harvey, c'est-à-dire, selon l'étymologie latine, contre les charlatans, *circulatores*. Devant la docte Faculté, on faisait, en 1672, triompher des arguments de cette force : si le sang circulait à travers le corps, la saignée pour guérir un malaise local serait inutile ; or la saignée ne saurait être inutile, donc la circulation du sang est une hérésie.

Quelle est donc, tout compte fait, la philosophie de cette Faculté si raisonnante? Dans son principe, elle ne s'éloigne pas de celle de Molière lui-même : pour la Faculté comme pour le poète, la nature est bonne et tend normalement au bien-être ; que si elle vient à tomber dans quelque maladie, elle se relèvera par un effort spontané, qu'il ne faut contrarier en aucune sorte : la médecine doit être essentiellement expectante. Seulement, la Faculté cesse d'être d'accord avec Molière, en admettant que cet effort de la nature peut être légèrement aidé, et qu'on peut user de remèdes anodins. « Il est bénin, bénin, bénin », chantent les apothicaires de *Pourceaugnac*; « un petit clystère insinuatif, — une potion anodine, — une prise de petit lait clarifié et dulcoré », écrit M. Fleurant.

Mais enfin, ces remèdes, si bénins et si anodins soient-ils, encore faut-il qu'ils aient un objet et qu'on fonde sur eux quelque espérance? Que leur demande-t-on? Écoutez encore le civil M. Fleurant : « d'adoucir, lénifier, tempérer et rafraîchir le sang de Monsieur ; — d'expulser et évacuer la bile de Monsieur ; — de balayer, laver et nettoyer le bas-ventre de Monsieur », en un mot de combattre les « humeurs peccantes », en attendant que la nature elle-même les « cuise » et les annihile.

Qu'un enfant du peuple ait une bronchite, une entérite, une otite, une ophtalmie, une affection cutanée, vous entendrez également dire autour de lui : « il a des humeurs ». Ainsi disait la médecine officielle du XVII[e] siècle. La Lucinde de *l'Amour médecin* dépérit-elle, M. Tomès déclare qu'« il y a beaucoup d'impuretés en elle. — Ma fille est impure? — Je veux dire qu'il y a beaucoup d'impureté dans son corps. » La Lucinde du *Médecin malgré lui* est-elle muette, Sganarelle tient « que cet empêchement de l'action de sa langue est causé par de certaines humeurs qu'entre nous autres savants nous appe-

lons humeurs peccantes, c'est-à-dire... humeurs peccantes». — Est-il entendu que M. de Pourceaugnac doit être fou pour la beauté des choses qu'a dites son médecin, « la cause de tout le mal est une humeur crasse et féculente, ou une vapeur noire et grossière qui obscurcit, infecte et salit les esprits animaux ». — Et enfin, Argan se rend-il indigne par sa désobéissance des secours de la médecine, M. Purgon renonce à nettoyer son corps et à en évacuer entièrement les mauvaises humeurs ; il ne lui donnera pas la douzaine de médecines qui était encore nécessaire pour vider le fond du sac ; il l'abandonne à sa mauvaise constitution, à l'intempérie de ses entrailles, à la corruption de son sang, à l'âcreté de sa bile et à la féculence de ses humeurs. Pauvre Argan ! c'est à peu près tout ce qu'il peut y avoir de vicieux dans le corps humain que M. Purgon aura la cruauté de laisser en lui, car tous les maux viennent ou de l'excès ou de la corruption de ces quatre humeurs : le sang, la bile, la pituite et l'atrabile ou mélancolie ; et comment se tirera-t-on d'affaire, je vous le demande, si, une fois le bel équilibre de la santé détruit, on ne combat pas la corruption des humeurs par la purgation et leur excès par la saignée ? Ah ! certes les manuels de thérapeutique trouvent au XVIIe siècle moyen d'être étendus, parce qu'on varie avec un soin raffiné la composition des clystères et des médecines ; mais, qu'il s'agisse de guérir l'hydropisie, l'étisie, la pthisie, l'asthme ou les fièvres malignes, les procédés à employer ne sont pas des plus variés : il faut saigner, à moins qu'il ne faille purger, à moins qu'il ne faille avoir recours aux deux choses à la fois :

> Clysterium donare,
> Postea seignare,
> Ensuitta purgare.

Purgation et saignée sont même utiles avant que la maladie vienne, comme il est bon de boire avant d'avoir

soif. Mais jusqu'à quel point faut-il saigner ? Jusqu'à quel point faut-il purger ? C'est la question la plus malaisée à résoudre, et la façon dont elle est généralement résolue a de quoi faire frémir. Une fois le principe de l'intervention médicale accepté, l'autre principe — celui qui était commun à la Faculté et à Molière —, celui de la bonté de la nature, qu'il ne faut aider qu'avec une extrême discrétion, ce principe salutaire est bien vite oublié, et le corps humain, s'il est médicamenté d'une façon monotone, l'est avec une insistance d'autant plus farouche.

Il vous a souvent paru sans doute que Molière s'amusait quand il parlait des douze médecines et des vingt lavements absorbés par Argan en un mois ; quand il faisait établir pour M. de Pourceaugnac cet aimable traitement, où de libérales phlébotomies alternent avec des purgations copieuses ; ou quand il instituait entre un médecin et une cliente ce dialogue instructif : « La Paysanne : Mon père, Monsieur, est toujours malade de plus en plus. — Le Médecin : Ce n'est pas ma faute. Je lui donne des remèdes ; que ne guérit-il ? Combien a-t-il été saigné de fois ? — Quinze, Monsieur, depuis vingt jours. — Quinze fois saigné ? — Oui. — Et il ne guérit point ? — Non, Monsieur. — C'est signe que la maladie n'est pas dans le sang. Nous le ferons purger autant de fois, pour voir si elle n'est pas dans les humeurs ; et si rien ne nous réussit, nous l'enverrons aux bains. » Molière cependant n'exagère point, et voici, pour joindre à ce que j'ai dit tout à l'heure des traitements infligés à Louis XIII et à Louis XIV, quelques chiffres que j'emprunte au Dr Maurice Raynaud[1]. Gui Patin saigne douze fois sa femme pour une fluxion de poitrine et vingt fois son fils pour une fièvre continue ; il use de la lancette

1. *Les Médecins au temps de Molière*. Ai-je besoin de dire que je dois beaucoup à ce savant livre pour la rédaction du présent chapitre ?

treize fois en quinze jours pour un enfant de sept ans ; il en use pour un enfant de deux mois ; il en use pour un de trois jours. Un autre médecin, M. Mantel, se fait saigner trente-deux fois pour une fièvre, M. Cousinot soixante-quatre fois pour un rhumatisme, M. Baralis onze fois en six jours, et il a quatre-vingts ans ! Et quelles malédictions sur les médecins qui n'aiment ni à phlébotomiser les autres ni à être phlébotomisés eux-mêmes ! Ceux de Montpellier donnaient fort souvent dans ce travers-là. Gui de Labrosse était-il Montpelliérain ? Je ne le sais ; mais, comme il était fort malade, on lui proposa une saignée. « Il répondit que c'étoit le remède des pédants sanguinaires (il nous faisoit l'honneur de nous appeler ainsi) et qu'il aimoit mieux mourir que d'être saigné : aussi a-t-il fait. Le diable le saignera dans l'autre monde, comme le mérite un fourbe, un athée... » De qui croyez-vous que soit cette belle oraison funèbre ? de M. Purgon ? ou de M. Tomès ? Elle est de Gui Patin, doyen de la Faculté de médecine de Paris ; mais Molière n'a rien trouvé de plus plaisant.

IV

Nous n'avons pu parler de la médecine au XVIIe siècle, sans dire incidemment quelque chose de ceux qui la professaient : venons-en nettement à ces derniers.

Molière, assez impartialement, les répartit en deux classes : les convaincus et... les autres. Les autres, ce sont les médecins passagers, comme celui que représente Toinette dans *le Malade imaginaire*, et qui n'ont peut-être d'autres licences que le désir de vivre aux dépens de la crédulité humaine. — Ce sont les licenciés et les docteurs authentiques à qui le bonnet doctoral a été donné, moyennant finances, par une Faculté de leurs amies : on n'était pas toujours riche à Caen, à Angers ou à Valence,

et la caisse des Facultés ne pouvait que gagner à des examens sommaires, comme celui où Argan est, en vingt minutes, improvisé bachelier, licencié et docteur. Montpellier même faisait deux sortes de médecins : les médecins sérieux qui restaient dans la ville, et les médecins de pacotille qu'on bâclait pour l'exportation. — Ce sont enfin les désabusés comme M. Filerin, parlant en petit comité de la forfanterie de leur art et ne grondant des confrères trop disputeurs qu'en ces termes empreints d'une douce philosophie : « Je n'en parle pas pour mon intérêt; car, Dieu merci, j'ai déjà établi mes petites affaires. Qu'il vente, qu'il pleuve, qu'il grêle, ceux qui sont morts sont morts, et j'ai de quoi me passer des vivants ; mais enfin toutes ces disputes ne valent rien pour la médecine. »

Les médecins convaincus, fanatiques même, ne manquent pas plus dans l'œuvre de Molière qu'ils ne manquaient dans la réalité. Les médecins de *Pourceaugnac* et les quatre consultants de *l'Amour médecin* ont bien l'air d'être de ce nombre ; mais le type du genre c'est M. Purgon : « Votre M. Purgon, dit Béralde, n'y sait point de finesse : c'est un homme tout médecin, depuis la tête jusqu'aux pieds ; un homme qui croit à ses règles plus qu'à toutes les démonstrations des mathématiques, et qui croiroit du crime à les vouloir examiner ; qui ne voit rien d'obscur dans la médecine, rien de douteux, rien de difficile, et qui, avec une impétuosité de prévention, une roideur de confiance, une brutalité de sens commun et de raison, donne au travers des purgations et des saignées, et ne balance aucune chose. Il ne lui faut point vouloir mal de tout ce qu'il pourra vous faire : c'est de la meilleure foi du monde qu'il vous expédiera, et il ne fera, en vous tuant, que ce qu'il a fait à sa femme et à ses enfants, et ce qu'en un besoin il feroit à lui-même [1]. »

1. *Le Malade imaginaire*, acte III, scène III.

Peindre les charlatans était facile et, somme toute, assez peu profitable ; mais montrer ce qu'il y avait de ridicule et de dangereux dans les préventions, dans les infatuations, dans l'égoïsme des médecins les plus sincères, voilà qui était à la fois plus délicat, plus hardi et plus utile. Aussi est-ce à cette tâche que Molière s'est surtout consacré, et le Roi, qui le soutenait volontiers, l'a aidé cette fois encore ; il lui a permis d'introduire quelques médecins de la cour dans une satire tout aristophanesque : des Fougerais, qui boitait, a été représenté par le boiteux Béjart sous le nom de des Fonandrès, littéralement celui qui tue les hommes ; d'Aquin, qui maniait volontiers la lancette, est devenu Tomès, celui qui coupe et taille ; le bredouillant Esprit est devenu M. Bahys ; le pesant Guenaut est devenu M. Macroton. « Les médecins font assez souvent pleurer pour qu'ils fassent rire quelquefois », avait dit Louis XIV ; la cour et la ville furent de cet avis, et la pièce où figuraient ces personnages, bien qu'elle portât officiellement pour titre *l'Amour médecin*, s'appela pour tous *les Médecins :* c'était plus court et plus expressif.

Mais ne nous confinons pas dans l'étude de cette seule comédie, et voyons à l'œuvre tous les soi-disant guérisseurs de Molière.

Nous sommes ainsi faits tous que, d'où nous pourrions tirer notre plus grande force, par aveuglement, par paresse d'esprit, nous arrivons souvent à tirer nos plus grandes causes de faiblesse. Ainsi pour les médecins du XVIIe siècle. La plupart avaient fait de bonnes études ou, comme dit Béralde, ils savaient de fort belles humanités ; fiers de leurs titres et de leur rôle, ils étaient animés d'un puissant esprit de corps ; ils avaient en eux-mêmes cette confiance sans laquelle on ne saurait parler avec autorité ni imposer à ceux qui vous consultent. De tout cela sans doute ils tiraient quelque bon parti, mais de tout cela

aussi ils usaient assez mal pour devenir les justiciables du poète comique.

L'immortel Thomas Diafoirus est le plus mémorable exemple de ce que peuvent produire de savantes études dans une tête mal faite. Mais il n'est pas besoin d'avoir l'esprit d'un Diafoirus pour confondre les mots avec les choses et pour s'imaginer que, quand on a parlé en beau latin, quand on a nommé les maladies en grec, quand on a appris à un père — qui avait des raisons pour s'en douter — que sa fille est malade, ou que sa fille est muette, on a fait œuvre utile et répondu en quelque façon à l'attente de ceux qui vous consultent. « Le célèbre Galien », prononce avec gravité le premier médecin de *Pourceaugnac*, « le célèbre Galien établit doctement à son ordinaire trois espèces de cette maladie que nous nommons mélancolie, ainsi appelée non seulement par les Latins, mais encore par les Grecs, ce qui est bien à remarquer pour notre affaire. » Pourquoi ne serait-ce pas à remarquer, en effet, puisque c'est à l'apprendre qu'on a consacré une partie de ses études? D'une éducation livresque c'est une science purement livresque qui doit sortir.

Et d'une éducation scolastique que résultera-t-il, sinon le culte du raisonnement là où l'observation importe seule, le respect superstitieux des vieilles idoles (qualités occultes ou facultés princesses) là où l'on ne devrait tenir compte que des réalités toujours nouvelles de la vie, la tendance à tout expliquer par des raisons... déraisonnables là où s'impose le plus un esprit rigoureusement scientifique? Ce que je vais citer n'est pas de Molière ; c'est un extrait d'une attestation officielle signée par un médecin, un chirurgien et un apothicaire en 1644. Mlle de Saint-Maurice étant morte, on avait accusé son directeur, le curé Duhamel, d'avoir causé sa mort par les pénitences rigoureuses qu'il lui infligeait ; une autopsie seule pouvait laver le saint homme de cette inculpation. « Le corps

ayant été ouvert, on a premièrement trouvé le pannicule, communément dit adipeux, couvert de graisse, le foie sain, le poumon abreuvé et comme noyé de quantité de sérosités. Mais ce qui surpasse presque toute créance, c'est qu'à l'ouverture du cœur nous avons découvert en son ventricule senestre comme un second petit cœur, d'une substance blanche et molle, sans cavité, de figure pyramidale, lequel, ayant sa pointe tournée en bas et sa base en haut, sembloit fuir la terre et marquer que son assiette étoit dans le ciel. » Et voilà pourquoi votre fille est morte ! disent ces trois hommes, qui n'ont pas l'excuse d'être médecin, chirurgien et apothicaire malgré eux.

Quel accueil des esprits ainsi formés peuvent-ils faire aux idées nouvelles ? on le devine aisément, et aussi à quelle routine ils sont tous acoquinés. Le premier médecin de *Pourceaugnac* est, d'après son apothicaire, « un homme qui sait la médecine à fond, comme je sais ma croix de par Dieu, et qui, quand on devroit crever, ne démordroit pas d'un iota des règles des anciens... Pour tout l'or du monde, il ne voudroit pas avoir guéri une personne avec d'autres remèdes que ceux que la Faculté permet. » Thomas Diafoirus, naturellement, appartient à la même école : « Mais sur toute chose ce qui me plaît en lui, et en quoi il suit mon exemple, c'est qu'il s'attache aveuglément aux opinions de nos anciens, et que jamais il n'a voulu comprendre ni écouter les raisons et les expériences des prétendues découvertes de notre siècle, touchant la circulation du sang, et autres opinions de même farine ». Dira-t-on que le médecin de *Pourceaugnac* et Thomas Diafoirus sont des fantoches ? Qu'on écoute Gui Patin, qui était doyen de la Faculté ; qu'on écoute Riolan, qui pourtant était un remarquable anatomiste, et l'on ne trouvera pas trop d'exagération dans les comédies de Molière, non plus que dans l'*Arrêt burlesque* de Boileau.

S'il y a une inexactitude dans les peintures de Molière,

c'est en ce qui concerne les relations des médecins avec leurs auxiliaires naturels, les chirurgiens et les apothicaires. Pour ne pas compliquer les choses en séparant ce que le ridicule pouvait unir, Molière confond volontiers les médecins et les chirurgiens :

Dono tibi et concedo
Virtutem et puissanciam
Medicandi,
Purgandi,
Seignandi,
Perçandi,
Taillandi,
Coupandi,
Et occidendi
Impune per totam terram.

Purger et saigner, fort bien ! tuer, à la bonne heure ! mais tailler et couper, non pas ! c'était là l'office, quelque peu avilissant, des confrères de Saint-Côme et des barbiers ; on ne pouvait même devenir licencié sans avoir juré qu'on ne pratiquerait pas la chirurgie, « car il convient — disaient les statuts — de garder dans toute sa pureté et toute son intégrité la dignité du corps médical. » Entre les chirurgiens et les médecins la lutte était vieille et toujours ardente. De même, entre les médecins et les apothicaires. Ceux-ci étaient loin d'être toujours les

Sententiarum Facultatis
Fideles executores

que salue le Praeses du *Malade imaginaire*. Un M. Fleurant, qui marche dans l'ombre de M. Purgon ; un apothicaire de *Pourceaugnac*, admirateur fanatique de son médecin, sont des personnages, sinon faux, du moins exceptionnels ; et plus exceptionnelle encore est l'estime témoignée par un Monsieur Purgon à un Monsieur Fleurant. L'orgueil de leur profession empêchait les docteurs de Paris de faire cas d'aussi humbles personnages, comme l'esprit de corps leur interdisait d'avoir rien de commun

avec les docteurs étrangers, vinssent-ils de Montpellier. Trois confrères de M. Tomès avaient eu la faiblesse d'accepter une consultation avec un médecin du dehors : M. Tomès, plus rigoureux, y a mis bon ordre, en dépit des supplications des parents et de l'impatience du malade, lequel a eu l'impertinence de mourir pendant que se disputaient ses médecins.

Seuls, dans la capitale, les médecins de Paris avaient le droit de porter le vénérable costume dont les avait revêtus la Faculté et ils en usaient, pour la plupart, religieusement. Ne savaient-ils pas, en dépit des railleries de quelques mauvais plaisants, que de qui parle « avec une robe et un bonnet tout galimatias devient savant » pour un public naïf? Et surtout leur esprit de corps ne conspirait-il pas avec leur habituelle routine pour leur inspirer le respect de la forme, de la fo-orme, comme dira Brid'oison? Au surplus, ce formalisme leur était imposé par la Faculté même, et ce n'était pas seulement Argan, c'étaient tous les candidats au doctorat qui avaient à répondre trois fois, et solennellement, *juro* aux questions qui leur étaient posées.

Juras gardare statuta
Per Facultatem præscripta ?
— Juro ;

c'est, légèrement *délatinisé*, le texte officiel lui-même. Et voici qui ne reproduit plus le texte, mais qui est certainement conforme à l'esprit des serments officiels :

Essere, in omnibus
Consultationibus,
Ancieni aviso,
Aut bono,
Aut mauvaiso ?
— Juro.

Quelles amusantes applications Molière a faites de cette règle! L'avis de Théophraste eût peut-être sauvé le ma-

lade et celui d'Artémius l'a certainement perdu, mais quoi! Artémius était le plus ancien, et Théophraste a eu grand tort de ne pas se rallier à son avis : « Un homme mort n'est qu'un homme mort, et ne fait point de conséquence ; mais une formalité négligée porte un notable préjudice à tout le corps des médecins. »

Ne pas porter de préjudice à tout le corps des médecins, se peut-il souci plus important ? Aussi les médecins, quand ils sont ensemble, doivent-ils se donner toujours raison et s'accabler de compliments, comme les deux aliénistes qui soignent M. de Pourceaugnac ; séparés, ils doivent se soutenir encore et couvrir mutuellement leurs bévues, comme fait M. Diafoirus à l'égard de M. Purgon. Vous souffrez de la rate et il dit que c'est du poumon ? Fort bien, le poumon et la rate n'ont-ils pas une étroite sympathie ? Il vous faut manger force ròti, et il ne vous ordonne que du bouilli ? « Eh ! oui : ròti, bouilli, même chose. Il vous ordonne fort prudemment et vous ne pouvez être en de meilleures mains. »

Mais il ne suffit pas au médecin d'avoir la tête farcie de belles connaissances, et d'obéir à l'esprit de corps ; il faut encore qu'il ait de l'assurance et qu'il ne doute pas de lui-même. Ainsi font les médecins de Molière, respectueux de leurs propres prescriptions ; ne dédaignant pas de descendre aux minuties, quand il s'agit d'ordonner les saignées ou les purgations en nombre impair, par exemple, ou de faire mettre un nombre pair de grains de sel dans un œuf ; tyrannisant les malades qui ne savent pas se passer d'eux et, comme dit plaisamment Béralde, qui ont « la maladie des médecins » ; finissant, en vérité, par s'imaginer qu'ils disposent des maladies, qu' « encourir la disgrâce de la Faculté » c'est s'exposer à mille maux, et qu'il ne tient qu'à eux de faire tomber un malade récalcitrant de la bradypepsie dans la dyspepsie, de la dyspepsie dans l'apepsie, de l'apepsie dans la lienterie, de la lienterie dans

la dyssenterie, de la dyssenterie dans l'hydropisie, et de l'hydropisie dans la privation de la vie, où sa folie l'aura conduit.

Dès lors, et l'esprit ainsi prévenu, les médecins ne règlent pas leur opinion d'après la maladie même : c'est la maladie qui doit se régler d'après leur opinion. Ont-ils décidé que le sujet doit guérir ? S'il souffre beaucoup, tant mieux, excellent signe ; si les remèdes aggravent son état, tant mieux, les remèdes opèrent. Est-il entendu, au contraire, que le cas est grave ? Si le sujet mange bien et boit encore mieux, tant pis, « cette grande appétition du froid et de l'humide est une indication de la chaleur et sécheresse qui est au dedans » ; si le sujet déclare qu'il n'est pas malade, tant pis, c'est un « mauvais signe lorsqu'un malade ne sent pas son mal. » Il a fallu que Molière fît des prodiges d'habileté pour ne pas laisser trop paraître ce qu'elle est, c'est-à-dire lugubre, la scène où les deux aliénistes examinent M. de Pourceaugnac et, de tout son air, de toutes ses paroles, de tous ses gestes concluent en conscience que cet homme sain est fou.

Quand ils s'enfoncent ainsi aveuglément dans leur opinion, il doit arriver que nos médecins, si convaincus soient-ils que la paix doit régner entre tous les nourrissons de la même auguste Faculté, entrent parfois en conflit avec leurs collègues. M. Tomès est d'avis qu'on saigne Lucinde, M. des Fonandrès tient qu'on doit lui donner de l'émétique. « Je soutiens que l'émétique la tuera. — Et moi, que la saignée la fera mourir. — C'est bien à vous de faire l'habile homme. — Oui, c'est à moi ; et je vous prêterai le collet en tout genre d'érudition. — Souvenez-vous de l'homme que vous fîtes crever ces jours passés. — Souvenez-vous de la dame que vous avez envoyée dans l'autre monde, il y a trois jours. » Paroles regrettables ! imprudence souveraine ! Mais, pour être docteur, on n'en est pas moins homme, et l'on s'em-

porte quelquefois. N'avait-on pas vu, au dire de Gui Patin, Guenaut, Valot, Brayer, des Fougerais, quatre médecins du roi, se disputer dans le bois de Vincennes au sujet de la maladie de Mazarin ? et le même Gui Patin ne disait-il pas du même Valot : « N'ayez pas peur qu'il prenne de l'émétique, quoiqu'il en ait tant donné; il diroit qu'il n'en a pas besoin, et je le crois ; mais trois ou quatre mille personnes qu'il a tuées en diroient bien autant, si elles pouvoient parler » ? Le scandale une fois produit, le meilleur est de le réparer. Il se trouve toujours un M. Filerin pour gronder, apaiser, réconcilier M. des Fonandrès et M. Tomès. Tous deux n'ont qu'à se faire des concessions réciproques, c'est bien simple : M. Tomès laissera M. des Fonandrès employer l'émétique pour le malade dont il s'agit, et M. des Fonandrès acceptera tout ce qu'on voudra pour le premier malade dont il sera question.

Peu à peu, le pli professionnel se prend ; une sorte de cal rend la conscience moins chatouilleuse ; les scrupules qu'inspirait au médecin sa responsabilité vont s'apaisant, et l'on ne s'inquiète plus du malade que de la bonne sorte. Une consultation, même dans les cas graves, devient une exquise comédie, qu'un Molière n'a garde de laisser perdre. Ils sont là quatre notables médecins, qui se sont mystérieusement retirés à l'écart pour pouvoir mieux concentrer toute leur attention sur l'affaire qui leur est soumise. Ils s'asseyent et ils toussent gravement : il se peut qu'on les regarde ou qu'on les entende encore. Mais enfin, les voilà bien seuls, et l'un vante le cheval sur lequel il a pu faire toutes ses courses de la matinée ; l'autre réplique par l'éloge de sa mule ; tous se plaignent de ne pouvoir suffire à leur clientèle ; on commente le dernier fait divers de la chronique médicale. « Messieurs, s'écrie en entrant le père, l'oppression de ma fille augmente ; je vous prie de me dire vite ce que vous avez résolu. »

L'argent surtout est le grand corrupteur. Fiers d'impo-

ser leur ministère à tous, même aux princes et aux rois ; heureux d'être payés par tous, même par ceux à qui ils n'ont pu rendre aucun service, nos praticiens, avec plus ou moins de discrétion, finissent par entonner, à la gloire de leur profession, le chant triomphal de Sganarelle :

C'est le métier le meilleur de tous ; car, soit qu'on fasse bien ou soit qu'on fasse mal, on est toujours payé de même sorte : la méchante besogne ne retombe jamais sur notre dos ; et nous taillons, comme il nous plaît, sur l'étoffe où nous travaillons. Un cordonnier, en faisant des souliers, ne sauroit gâter un morceau de cuir, qu'il n'en paie les pots cassés ; mais ici l'on peut gâter un homme sans qu'il en coûte rien. Les bévues ne sont point pour nous ; et c'est toujours la faute de celui qui meurt. Enfin le bon de cette profession est qu'il y a parmi les morts une honnêteté, une discrétion la plus grande du monde ; et jamais on n'en voit se plaindre du médecin qui l'a tué [1].

V

Tel est, en raccourci, le tableau qu'a peint Molière de la médecine et des médecins de son temps. Je l'ai remis sous vos yeux sans inquiétude, parce que sur bien des points il a vieilli et n'offre plus qu'un intérêt rétrospectif. Aujourd'hui la chirurgie, qui n'est plus en lutte contre la médecine, a fait des progrès merveilleux et merveilleusement rapides ; la médecine, moins favorisée, est cependant beaucoup mieux outillée qu'autrefois pour lutter contre la maladie ; et, par leur éducation plus pratique, par leur largeur d'esprit, par leur zèle pour la science, par leur dévouement aux malades, la plupart de nos médecins contemporains diffèrent singulièrement des des Fonandrès, des Purgons et des Diafoirus. Est-ce à dire qu'ils ne leur ressemblent plus du tout, et qu'ils n'ont rien à retenir des leçons données par le poète comi-

1. *Le Médecin malgré lui*, acte III, scène I.

que ? Ce serait chose bien extraordinaire, en vérité, car ni l'humanité n'a coutume de se transformer ainsi complètement, ni Molière n'avait la maladresse de s'arrêter à ce qu'il y a en elle de plus éphémère. Les médecins étant restés des hommes, il est probable qu'il y a encore parmi eux des charlatans et des âmes mercenaires ; il est probable que quelques jeunes docteurs, plus familiers avec leurs livres et leurs cahiers qu'avec les hôpitaux, jurent par le professeur X ou par le professeur Y, comme autrefois on jurait par Hippocrate ou par Galien, sans être pour cela plus sûrs de leurs diagnostics et de leurs ordonnances ; il est probable que certains croient avoir fait quelque chose pour leurs malades quand ils ont dit à celui qui respire difficilement : vous avez de la dyspnée, à celui qui digère mal : vous avez de la dyspepsie, et : vous avez de la céphalalgie à celui qui se plaint de douleurs à la tête ; il est probable, puisqu'on écrit des traités de déontologie médicale, que çà et là des médecins manquent aux égards qu'ils doivent à leurs confrères, et que çà et là aussi d'autres médecins sont plus préoccupés de leurs confrères que de leurs malades. Nous avons vu, dans un roman d'Alphonse Daudet, un médecin de ville d'eaux qui toujours se frotte les mains d'un air satisfait : « Docteur, je ne dors pas..., je crois que le traitement m'agite. — C'est ce qui faut ! — Docteur, j'ai toujours sommeil..., je crois que ce sont les eaux. — C'est ce qui faut ! » et, en revanche, il a été question ailleurs que dans les romans d'Hector Malot d'aliénistes dont l'œil scrutateur trouvait de la folie chez les plus calmes. J'aurais cru volontiers que des médecins appelés en consultation ne pouvaient parler que de leurs malades ; mais ai-je le droit de m'inscrire en faux contre cette remarque d'un médecin lettré : « Un autre Molière, sans que nous nous en doutions, ne pourrait-il pas encore faire son profit de nos habitudes actuelles ; et si, invisible, il lui était possible

d'assister à certaines consultations, n'aurait-il jamais à gloser sur tout ce qu'il entendrait, non sur nos mules, mais sur une foule de choses tout à fait excentriques ? » Un autre médecin, et qui a écrit de beaux et courageux mémoires, le docteur russe Véressaïef, nous fait même entendre que Molière, s'il revenait en ce monde, n'aurait pas trop à effacer de ses anciennes satires et qu'il pourrait écrire des scènes nouvelles, dont, à vrai dire, il aurait de la peine à faire jaillir de la gaieté. Au XVIIe siècle le grand mal était la routine ; et, sans que la routine ait complètement disparu, le grand mal au XXe siècle pourrait bien être la témérité : essayer des remèdes nouveaux sans trop savoir ce qu'ils contiennent ; ouvrir le corps sans raisons péremptoires, et un peu pour voir ce qu'il y a dedans ; inoculer à de pauvres diables des maladies affreuses, afin d'avoir le plaisir de les guérir... si on y parvient, voilà, paraît-il, ce qui se fait et ce qui manque aux peintures de Molière. — Ce qui y manque ? est-ce bien certain ? et dans ces expérimentateurs à la physionomie si moderne M. Tomès ne parviendrait-il pas à reconnaître ses héritiers ?

Aux qualités que nous nous sommes plu tout à l'heure à leur reconnaître, nos médecins contemporains en joignent une autre : ils ont assez d'esprit pour lire, pour applaudir, pour étudier Molière, et, si l'on rappelle devant eux les attaques du poète contre la médecine, aucun n'est plus capable de répondre avec solennité comme ce docteur malouin dont parle Grimm : « Voyez aussi comment il est mort ! » C'est qu'ils savent bien, en hommes de goût qu'ils sont, que les affirmations téméraires de Béralde sur l'impuissance de la médecine ne sauraient par personne être prises à la lettre au temps des Charcot, des Lister, des Virchow et des Pasteur ; que la parodie de ces vieux usages a été légitime, a été utile, et ne les touche plus ; et que des railleries qui portent encore il est plus sage certes de

tirer profit que de s'irriter. Ils savent que tous, à quelque profession et à quelque catégorie sociale que nous appartenions, nous sommes les justiciables de Molière et que nous lui devons quelque chose. Philosophes, songeons à Marphurius ; érudits ou lettrés, songeons à Vadius ou à Trissotin ; médecins, songez à Purgon : nous ne pourrons, les uns et les autres, que nous en trouver bien ; et peut-être est-ce aux plus raillés qu'il incombe de montrer le plus de reconnaissance. Ce sont, dit-on, les enfants les plus châtiés qui doivent le plus à leurs parents...

Mais arrêtons-nous : j'en viendrais peut-être à dire que Molière a montré aux médecins une affection toute particulière, et je ne puis me dissimuler qu'il y aurait là quelque paradoxe.

CHAPITRE II

L'AMOUR MÉDECIN

Si, dans les luttes qu'avaient suscitées le *Tartuffe* et *le Festin de Pierre*, le Roi avait dû accorder quelque satisfaction aux adversaires de Molière, il n'entendait pas pour cela leur sacrifier un homme dont il appréciait fort le génie inventif, l'esprit fertile en ressources, l'aptitude surprenante à s'accommoder, sans rien perdre de son originalité et de sa gaieté, à toutes les fantaisies du maître et aux conditions diverses où l'on plaçait sa muse. Le 13 juin, à Versailles, Molière faisait précéder d'un prologue plaisant une pièce nouvelle de Mlle des Jardins, *le Favori* ; le 14 ou le 15 septembre, il y donnait *l'Amour médecin*, fait à la hâte sur l'invitation du Roi, et cette pièce plaisait tellement, qu'elle fut jouée trois fois pendant les trois journées que la cour avait encore à passer à Versailles.

I

L'Amour médecin est une comédie-ballet, comme *les Fâcheux, le Mariage forcé, la Princesse d'Élide*, comme un bon nombre des œuvres qu'il nous reste à étudier : *le Sicilien, Georges Dandin, M. de Pourceaugnac, les Amants magnifiques, le Bourgeois gentilhomme, la Comtesse d'Escarbagnas, le Malade imaginaire*. Car il ne faudrait pas croire

que ces sortes de compositions ont été tout exceptionnelles dans la carrière de notre poète. Au contraire, ainsi que l'a dit M. Font [1], « les comédies-ballets sont la partie la plus considérable de l'œuvre de Molière », et celui-ci a été sans cesse sur le point de devenir le vrai créateur de ce qu'on a appelé le genre national, de l'opéra-comique.

En quoi consiste essentiellement ce genre? Il y a opéra-comique quand les personnages, après avoir parlé en vers ou en prose, se mettent brusquement à chanter, et quand, après avoir chanté, ils se remettent à parler en vers ou en prose, sans que ni ces personnages, ni ceux qui les écoutent sur la scène, ni les spectateurs qui les écoutent dans la salle paraissent s'étonner de ces changements. Il y a opéra-comique, en d'autres termes, quand, par convention, le chant est regardé comme un langage naturel au même titre que les vers récités ou que la prose, et quand les deux langages, chanté et parlé, se mêlent librement au gré de l'auteur ou des auteurs de la pièce. Peut-être Molière a-t-il composé un véritable opéra-comique : *la Pastorale comique* de 1667, dont les parties chantées seules nous ont été conservées. Mais d'ordinaire il se contente de donner l'idée de ce genre, dont l'éclosion ne devait se faire véritablement qu'au XVIIIe siècle ; tantôt il fait chanter dans l'intérieur d'un acte, comme dans *le Sicilien* ou *le Malade imaginaire* : mais il est entendu alors que le chant n'est pas le langage naturel des personnages, il sert à des sérénades ou à des leçons données par un maître de musique ; tantôt il fait chanter à la fin des actes, comme dans *la Princesse d'Élide, le Mariage forcé, le Bourgeois gentilhomme* : mais il est entendu alors qu'on a affaire à des intermèdes que l'action a justifiés et amenés de son mieux. En outre, la danse, qui seule se mêlait à la comé-

1. *Essai sur Favart et les origines de la comédie mêlée de chant*, Toulouse, 1894, in-8, p. 22.

die dans *les Fâcheux*, se mêle à la comédie et au chant depuis *le Mariage forcé* pour compléter le charme de ces spectacles, dont Louis XIV raffolait et où souvent il jouait un rôle actif : il se peut qu'il ait dansé dans *l'Amour médecin*, mais la chose n'est pas certaine ; il est bien sûr au contraire qu'il a dansé dans *le Mariage forcé* en 1664.

Pourquoi Molière est-il ainsi resté sur le seuil de l'opéra-comique sans y pénétrer ? Peut-être la composition de sa troupe ne se prêtait-elle point à une innovation complète : Armande, sa femme, pouvait à l'occasion chanter agréablement un air, et, non moins agréablement, le jeune premier, La Grange, pouvait lui donner la réplique : on le vit bien en 1673 pour la leçon de chant du *Malade imaginaire*. Mais ils étaient seuls dans la troupe à posséder ce talent, et à eux-mêmes, d'ailleurs, on ne pouvait songer à confier un rôle chanté trop important. De plus, si Molière était prêt à fournir aux maîtres de ballets et aux musiciens les moyens d'exercer leur art dans ses comédies, il était sans doute moins disposé à s'effacer humblement derrière eux, comme il l'eût fallu faire dans des opéras-comiques. Disons enfin que Molière a pu, tout simplement, ne pas voir où la logique le conduisait, qu'il a pu préparer les voies à l'opéra-comique sans le savoir.

Quoi qu'il en soit, voici comment Molière s'y était pris pour introduire dans sa pièce « les agréments », c'est-à-dire la musique et la danse. Lucinde, fille de Sganarelle, étant malade, Sganarelle, à la fin du premier acte, envoie un valet chez quatre médecins. Le valet danse, les médecins dansent : c'est un ballet. — A la fin du second acte, la visite des médecins a laissé Sganarelle un peu plus embarrassé qu'il n'était auparavant. Il va donc acheter de l'orviétan à un opérateur, qui chante en vendant ses drogues ; l'opérateur est entouré de trivelins et de scaramouches, ses valets, qui se réjouissent en dansant : il y a donc chant et ballet. — De même à la fin du troisième acte.

Un soi-disant médecin a amené des voix et des instruments pour dissiper la mélancolie de la malade : on chante, on danse ; Sganarelle regarde de tous ses yeux, écoute de toutes ses oreilles, lorsque brusquement il s'aperçoit que sa fille est partie. Il veut s'élancer à sa recherche, mais les danseurs le retiennent de force, comme autrefois des fâcheux, en dansant, empêchaient Éraste d'aller là où il brûlait de se rendre :

« Ce n'est ici », dit Molière au lecteur en publiant sa pièce, « qu'un simple crayon, un petit impromptu, dont le Roi a voulu se faire un divertissement. Il est le plus précipité de tous ceux que Sa Majesté m'ait commandés ; et lorsque je dirai qu'il a été proposé, fait, appris et représenté en cinq jours, je ne dirai que ce qui est vrai. Il n'est pas nécessaire de vous avertir qu'il y a beaucoup de choses qui dépendent de l'action. On sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées ; et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre. Ce que je vous dirai, c'est qu'il serait à souhaiter que ces sortes d'ouvrages pussent toujours se montrer à vous avec les ornements qui les accompagnent chez le Roi. Vous les verriez dans un état beaucoup plus supportable ; et les airs et les symphonies de l'incomparable M. Lully, mêlés à la beauté des voix et à l'adresse des danseurs, leur donnent sans doute des grâces dont ils ont toutes les peines du monde à se passer. »

On voit avec quelle modestie Molière parlait de sa pièce. Mais, si toutes les « grâces » de *l'Amour médecin* lui étaient venues « des airs et des symphonies de l'incomparable M. Lully, mêlés à la beauté des voix et à l'adresse des danseurs », cette comédie n'aurait pu avoir de succès qu'à Versailles ; et sur le théâtre du Palais-Royal, où les intermèdes étaient supprimés, elle aurait ennuyé les spectateurs. Or, le succès fut grand à la ville comme à la cour,

et il se maintint pendant toute la vie de Molière. Il fallait donc que la pièce eût en elle-même de quoi plaire.

On peut dire, il est vrai, que *l'Amour médecin* eut pour lui de faire scandale. Il s'appela bientôt pour tout le monde *les Médecins*, et ce titre est assez caractéristique. Il signifie que ce qui attirait surtout l'attention dans l'œuvre, c'était la scène de la consultation, où le Roi avait autorisé, où peut-être il avait invité Molière à peindre des docteurs connus et pourvus de fonctions officielles. La malignité publique pouvait fort bien prendre plaisir à cette satire aristophanesque, ou plutôt elle y prenait plaisir certainement. Mais les succès de scandale s'épuisent vite, et, si la pièce n'avait pas eu autre chose pour se soutenir, elle serait tombée. Ce qui fait qu'elle charmait, c'est tout simplement qu'elle était charmante.

Comment donc s'y prenait Molière pour improviser une œuvre aimable avec une telle rapidité, qu'en cinq jours elle était conçue, écrite, apprise et représentée? Il y aurait plaisir et profit à l'étudier en détail. Donnons du moins quelques indications.

D'abord, à quoi bon s'alambiquer le cerveau pour trouver une intrigue bien neuve et bien compliquée? Molière a dans son tiroir les canevas de ses vieilles farces provinciales: il n'y a qu'à reprendre l'intrigue de l'une d'elles. Dans *le Médecin volant*, le valet Sganarelle, déguisé en médecin, favorisait l'enlèvement de Lucile par son amant Valère, et le père, Gorgibus, était obligé de consentir au mariage des deux jeunes gens: ici encore, il y aura un faux médecin, un enlèvement et un mariage. Seulement, il sera plus piquant de déguiser en médecin l'amant lui-même, afin de le mettre en présence de son amante. Rien n'est plus commode que des déguisements et des rencontres de ce genre, et Molière ne s'est pas fait faute d'en user à plusieurs reprises. Clitandre est docteur dans *l'Amour médecin*, mais Adraste est peintre

dans *le Sicilien,* Léandre apothicaire dans *le Médecin malgré lui,* et Cléante maître de musique dans *le Malade imaginaire.*

Si Clitandre se déguise en médecin, c'est que sa bien-aimée Lucinde est malade ou feint de l'être ; on aura donc commencé par appeler auprès d'elle des médecins authentiques, on aura essayé de divertir par divers moyens sa mélancolie.

A l'imitation du *Médecin volant* ajoutez des réminiscences, plus ou moins volontaires, du dramaturge espagnol Tirso de Molina et peut-être de Lope, du comique français Cyrano de Bergerac, du romancier Charles Sorel. Fondez tout cela avec une logique bouffonne, et la pièce, dans son ensemble, est faite. A vrai dire, c'est une farce.

Et voici les jeux scéniques, les plaisanteries de la farce qui se multiplient. Sganarelle, père de Lucinde, se plaint que sa fille ne lui révèle pas la cause de sa tristesse ; elle la lui révèle cependant, et Lisette, la suivante, la crie dans les oreilles de Sganarelle : Sganarelle arpente la scène en feignant de ne rien entendre, et Lisette l'arpente après lui en criant de plus en plus fort. — Dix minutes plus tard, cette scène a une contre-partie : Lisette a une mauvaise nouvelle à annoncer à Sganarelle, et cette fois c'est elle qui feint de chercher partout son maître pendant que son maître la suit en criant : Lisette ! Lisette ! me voici. — Le contrat de mariage, si vite bâclé au dénouement par un notaire que Clitandre présente au père comme un secrétaire chargé d'écrire ses ordonnances, est aussi un moyen de farce sur lequel il est difficile de se faire illusion. — Et voulez-vous une plaisanterie caractéristique ?

LISETTE. — Votre fille, toute saisie des paroles que vous lui avez dites, et de la colère effroyable où elle vous a vu contre elle, est montée vite dans sa chambre, et, pleine de désespoir, elle a ouvert la fenêtre qui regarde sur la rivière.

SGANARELLE. — Hé bien !

LISETTE. — Alors, levant les yeux au ciel : « Non, a-t-elle dit, il m'est impossible de vivre avec le courroux de mon père, et puisqu'il me renonce pour sa fille, je veux mourir. »

SGANARELLE. — Elle s'est jetée.

LISETTE. — Non, Monsieur, elle a fermé tout doucement la fenêtre, et s'est allée mettre sur son lit[1].

Les facéties ont la vie dure, et vous avez certainement entendu celle-ci dans maints vaudevilles et dans maintes opérettes.

La partie de la pièce où sont satirisés les médecins a le même ton et la même allure. C'est Lisette disant aux médecins : « Quoi? Messieurs, vous voilà, et vous ne songez pas à réparer le tort qu'on vient de faire à la médecine? Un insolent a eu l'effronterie d'entreprendre sur votre métier et, sans votre ordonnance, il vient de tuer un homme d'un grand coup d'épée au travers du corps[2]. » C'est Sganarelle payant d'avance nos quatre docteurs, qui empochent l'argent en faisant de grands gestes de refus. Ce sont nos docteurs se faisant force politesses, refusant de parler avant leurs collègues, enfin se décidant et parlant tous quatre à la fois. C'est Clitandre tâtant le pouls à Sganarelle afin de reconnaître, « par la sympathie qu'il y a entre le père et la fille », jusqu'à quel point Lucinde est malade.

Ce n'est certes pas là de la haute comédie; mais il y a des scènes d'une drôlerie impayable. Quand M. Macroton et M. Bahys délibèrent devant Sganarelle effaré, l'un fait un sort à chaque syllabe, l'autre bredouille lamentablement : « l'un va en tortue, l'autre court la poste ». Ce qui est remarquable surtout, et ce qui distingue une farce comme *l'Amour médecin* d'œuvres aussi plaisantes auxquelles on pourrait la comparer, c'est que la forme adoptée par Molière ne l'a nullement empêché de peindre çà et là les mœurs avec une vérité profonde et de jeter dans l'âme

1. Acte I, scène VI.
2. Acte III, scène II.

humaine des coups de sonde qui révèlent le génie. A cet égard, on a vu tout ce que nous pourraient fournir les consultations des médecins. La première scène de l'acte premier est célèbre aussi et a donné à la langue un mot proverbial. Sganarelle, inquiet du marasme où se trouve sa fille, consulte sur ce qu'il doit faire pour la rappeler à la gaieté et à la santé ses voisins M. Josse et M. Guillaume, sa voisine Aminte et sa nièce Lucrèce. M. Josse soutient que rien ne peut guérir une jeune fille comme des bijoux; M. Guillaume propose qu'on réjouisse la vue de Lucinde avec une belle tapisserie représentant des arbres et des feuillages; Aminte veut qu'on la marie avec un jeune homme qui l'a demandée récemment; et Lucrèce, la trouvant peu faite pour le mariage, croit qu'il faut la mettre dans un couvent. Alors Sganarelle:

Tous ces conseils sont admirables assurément; mais je les tiens un peu intéressés, et trouve que vous me conseillez fort bien pour vous. Vous êtes orfèvre, Monsieur Josse, et votre conseil sent son homme qui a envie de se défaire de sa marchandise. Vous vendez des tapisseries, Monsieur Guillaume, et vous avez la mine d'avoir quelque tenture qui vous incommode. Celui que vous aimez, ma voisine, a, dit-on, quelque inclination pour ma fille, et vous ne seriez pas fâchée de la voir la femme d'un autre. Et quant à vous, ma chère nièce, ce n'est pas mon dessein, comme on sait, de marier ma fille avec qui que ce soit, et j'ai mes raisons pour cela; mais le conseil que vous me donnez de la faire religieuse, est d'une femme qui pourroit bien souhaiter charitablement d'être mon héritière universelle. Ainsi, Messieurs et Mesdames, quoique tous vos conseils soient les meilleurs du monde, vous trouverez bon, s'il vous plaît, que je n'en suive aucun. Voilà de mes donneurs de conseils à la mode[1].

« Donneurs de conseils à la mode », soit; mais la mode ne change guère, et l'on trouvera longtemps, quand on aura un conseil à prendre, des gens qui vous conseilleront fort bien..... pour eux.

Vous avez sans doute remarqué la bonhomie narquoise

1. Acte I, scène I.

de Sganarelle. Elle lui inspire en plusieurs endroits des réflexions mémorables, celle-ci, par exemple, au sujet de feu sa femme :

Elle est morte, Monsieur mon ami. Cette perte m'est très sensible, et je ne puis m'en ressouvenir sans pleurer. Je n'étois pas fort satisfait de sa conduite, et nous avions le plus souvent dispute ensemble ; mais enfin la mort rajuste toutes choses. Elle est morte : je la pleure. Si elle étoit en vie, nous nous querellerions [1].

Sans doute aussi vous avez remarqué sa résolution de ne point marier Lucinde : le bonhomme est un égoïste, comme il y en a, dit-on, un certain nombre, qui veut, puisqu'il a de l'argent, ne point s'en dépouiller en faveur de sa fille, et, puisqu'il a une fille, la garder auprès de lui pour le soigner. Au diable les prétendants qui viennent brusquement vous enlever l'un et l'autre ! Sganarelle est bien résolu à ne jamais accueillir de pareils fâcheux ; et, si on lui en parle, le voilà qui prouve admirablement par son exemple la vérité du vieux dicton : « il n'y a point de pires sourds que ceux qui ne veulent point entendre ». Longtemps il a supplié sa fille (qui, connaissant l'humeur de son père, aimait mieux souffrir son mal en silence) de lui révéler quel chagrin la ronge. Mais, dès qu'elle est prête à révéler qu'elle veut se marier, dès que la suivante Lisette dit nettement au père : « mariez-la », notre homme renonce à son enquête et feint de ne plus entendre un mot.

SGANARELLE. — Va, fille ingrate, je ne te veux plus parler, et je te laisse dans ton obstination.
LUCINDE. — Mon père, puisque vous voulez que je vous dise la chose...
SGANARELLE. — Oui, je perds toute l'amitié que j'avois pour toi.
LISETTE. — Monsieur, sa tristesse...
SGANARELLE. — C'est une coquine qui me veut faire mourir.
LUCINDE. — Mon père, je veux bien...

1. Acte I, scène I.

SGANARELLE. — Ce n'est pas la récompense de t'avoir élevée comme j'ai fait.

LISETTE. — Mais, Monsieur...

SGANARELLE. — Non, je suis contre elle dans une colère épouvantable.

LUCINDE. — Mais, mon père...

SGANARELLE. — Je n'ai plus aucune tendresse pour toi.

LISETTE. — Mais...

SGANARELLE. — C'est une friponne.

LUCINDE. — Mais...

SGANARELLE. — Une ingrate.

LISETTE. — Mais...

SGANARELLE. — Une coquine, qui ne me veut pas dire ce qu'elle a.

LISETTE. — C'est un mari qu'elle veut.

SGANARELLE, *faisant semblant de ne pas entendre.* — Je l'abandonne.

LISETTE. — Un mari.

SGANARELLE. — Je la déteste.

LISETTE. — Un mari.

SGANARELLE. — Et la renonce pour ma fille.

LISETTE. — Un mari.

SGANARELLE. — Non, ne m'en parlez point.

LISETTE. — Un mari.

SGANARELLE. — Ne m'en parlez point.

LISETTE. — Un mari.

SGANARELLE. — Ne m'en parlez point.

LISETTE. — Un mari, un mari, un mari[1] !

Comment venir à bout d'un pareil homme? Ce serait malaisé sans doute, si Clitandre, l'amant, était moins avisé. Mais le faux médecin proclame bien haut devant Sganarelle qu'il ne comprend pas ces envies qu'on a de se marier, et que Lucinde doit être folle pour donner dans ce travers. Et dès lors, chatouillé à l'endroit sensible, le bourgeois finaud, le père terrible devient (comme nous tous en pareil cas) la plus commode des dupes : il était volontairement sourd tout à l'heure, il est involontairement aveugle maintenant. Il consent que Clitandre, pour flatter la manie de la malade et la mieux guérir, lui fasse une

1. Acte I, scène III.

déclaration d'amour, lui donne une bague, signe et fasse signer un contrat de mariage. Clitandre hésite-t-il, pris d'un tardif scrupule, c'est Sganarelle qui le pousse et qui s'empresse d'assurer l'union des deux jeunes gens. « Oh! la folle! oh! la folle! » répète-t-il en se tordant de rire. Il rit encore, que déjà sa fille a été enlevée. Et nous, tout en riant aussi, nous admirons combien la vérité se mêle ici intimement à la fantaisie; nous nous rappelons le mot si juste que, dès 1662, Boileau avait adressé à Molière:

> Et ta plus burlesque parole
> Est souvent un docte sermon.

CHAPITRE III

LE MISANTHROPE

L'Amour médecin avait été donné à Paris, sur le théâtre du Palais-Royal, le 22 septembre 1665. Presque aussitôt la médecine, qui, en 1673, grièvement offensée par *le Malade imaginaire,* devait (au dire d'un docte médecin du XVIIIe siècle) se venger par la mort même de Molière, eut soin de donner à l'imprudent poète une sérieux avertissement. Pendant 55 jours, du 29 décembre 1665 au 21 février 1666, Molière fut malade et dut laisser fermé son théâtre.

Ce ne fut pas d'ailleurs son seul ennui vers cette époque. Le 4 décembre, il avait fait jouer par ses acteurs une tragédie de son ami Racine, *Alexandre le Grand,* et il avait tout lieu de penser que le jeune auteur, aidé par lui, répondrait à ses bons procédés par la reconnaissance et l'affection. Mais un poète tient avant tout à ses vers, un dramaturge est prêt à tout pour être applaudi, et Racine ne manquait pas d'égoïsme, au moins en sa jeunesse. Le lendemain de la quatrième représentation d'*Alexandre* sur le théâtre du Palais-Royal, Racine, trouvant que son œuvre n'était pas assez bien jouée par la troupe de Molière, la laissait jouer chez la comtesse d'Armagnac par les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, et, le 18 décembre, *Alexandre* figurait sur l'affiche des deux théâtres à la fois. Molière et Racine se brouillaient, et cette rupture blessait le cœur du poète comique (car le plus tendre des deux

n'était pas le *tendre* Racine, bien qu'il dût peindre bientôt le modèle des amis dévoués, Pylade).

Ajoutons que le mari d'Armande Béjart avait sans doute lieu de s'inquiéter de la coquetterie de sa trop jeune femme ; ajoutons que l'auteur du *Tartuffe* souffrait et s'irritait de voir son chef-d'œuvre toujours proscrit ; et peut-être aurons-nous le droit d'attribuer à l'amertume réelle de Molière quelque chose de l'amertume qui va être sensible dans son œuvre nouvelle, la plus forte peut-être qu'il ait écrite: *le Misanthrope,* dont la première représentation est du 4 juin 1666.

Il est vrai que *le Misanthrope* n'est pas une improvisation comme *l'Amour médecin ;* dès 1663, *l'Impromptu de Versailles*, indiquant les originaux qui s'offraient au pinceau du poète comique, disait : « N'a-t-il pas ceux qui caressent également tout le monde, qui promènent leurs civilités à droite et à gauche et courent à tous ceux qu'ils voient avec les mêmes embrassades et les mêmes protestations d'amitiés? » et c'est déjà là un premier trait de la figure de Philinte ; l'année suivante, 1664, le premier acte de la comédie était lu dans les salons, s'il faut en croire Grimarest ; mais c'est bien en 1665 et 1666 que l'œuvre fut achevée. Il est naturel qu'elle se ressentît des dispositions de Molière à cette date, d'autant que Célimène, la coquette qui, dans la comédie, faisait souffrir Alceste, devait être jouée par Armande, et que le jaloux grondeur, Alceste, devait être joué par Molière lui-même.

Cela dit, je m'empresse de déclarer que, à mon sens, Molière n'a pas plus voulu se peindre dans Alceste, qu'il n'a voulu peindre Armande dans Célimène ; que là, aussi bien qu'ailleurs, il a fait son métier d'observateur et de créateur d'âmes, et que je laisserai complètement de côté la fastidieuse — et surtout fallacieuse — question de savoir ce que Molière a pu imiter de lui-même, d'Armande, de Montausier, de Boileau, et de vingt autres. Je ne m'arrê-

terai pas davantage sur un certain nombre d'autres points, qu'il serait facile de développer : les rapports du misanthrope de Molière avec ceux de Lucien, de Libanius et de Shakespeare ; — l'absence dans *le Misanthrope* de ces imitations variées dont Molière est coutumier ; — l'abondance, dans la scène des portraits et ailleurs, de ces esquisses comiques dont Donneau de Visé a dit : « Ce sont autant de sujets de comédies que Molière donne libéralement à ceux qui s'en voudront servir[1] » ; — la leçon de goût qu'Alceste a donnée à Oronte et au public, également étonnés de la recevoir ; — la nécessité, niée par Alceste, et peut-être trop libéralement admise par Philinte, d'obéir à ce que le monde appelle les convenances, c'est-à-dire à des conventions, voire à des hypocrisies sociales ; — la part que Molière pourrait revendiquer dans les idées, les théories et le caractère des deux amis qu'il a opposés ; — les paradoxes de Rousseau sur Alceste et sur Philinte, et la transformation des deux personnages dans la prétendue suite qui a été donnée au *Misanthrope* par le docile disciple de Rousseau, Fabre d'Eglantine[2]. Pourquoi étrangler toutes les questions, à force de vouloir les manier toutes ? Quels sont les éléments dramatiques du *Misanthrope* ? de quel art témoigne-t-il ? quelle en est la portée ? quelle place tient-il dans l'évolution de la comédie de Molière et même du théâtre classique français ? Voilà vraiment ce qui importe, et voilà ce que nous étudierons rapidement.

1. *Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope* (dans le *Molière* de la Collection des *Grands écrivains de la France*, t. V, p. 436).

2. *Le Philinte de Molière ou la Suite du Misanthrope*, comédie représentée sur le Théâtre-Français le 22 février 1790. — Le 15 janvier 1905, pour l'anniversaire de la naissance du poète, le Théâtre-Français a donné une autre suite du *Misanthrope*, qui est un fort piquant pastiche du style et de la versification de Molière : *la Conversion d'Alceste*, par M. Courteline.

I

Il n'y a aucun élément dans *le Misanthrope,* qui n'ait déjà figuré dans le *Tartuffe* ; et tous les éléments qu'on a pu distinguer dans le *Tartuffe,* on les retrouve dans *le Misanthrope.* Seulement, ces éléments composants sont ici dans une proportion tout autre ; l'art qui les a assemblés est beaucoup plus discret, et peut-être faudrait-il dire qu'il est trop discret pour le théâtre ; l'ensemble est plus philosophique et plus largement humain. Comparons en quelques mots les deux œuvres.

Un élément, que Molière traite d'ordinaire avec assez de dédain dans sa haute comédie, avait au contraire été l'objet de soins tout particuliers dans le *Tartuffe* : c'est l'intrigue. L'intrigue est réduite à la portion congrue, elle n'obtient même pas la portion congrue dans *le Misanthrope.* En quoi peut-on dire, en effet, que l'intrigue consiste dans cette pièce ? dans le procès perdu d'Alceste ? évidemment non ; dans l'affaire avec Oronte ? pas davantage ; seul, l'amour d'Alceste pour Célimène forme une charpente dramatique à l'œuvre, et il faut avouer qu'elle est fort loin d'être massive.

Alceste aime une jeune veuve, Célimène, dont l'humeur coquette le chagrine, et c'est tout ce que contient le premier acte. — Au second, Alceste veut que Célimène se prononce une bonne fois entre ses multiples soupirants et lui ; mais la présence même de ces soupirants et une affaire importune l'empêchent de formuler assez nettement ses exigences. — Une prude, qui jalouse Célimène et qui voit d'un bon œil Alceste, offre de prouver à ce dernier que la coquette ne l'aime point : voilà le troisième acte, qui, du point de vue de l'intrigue, paraît à peu près vide. — Le quatrième est plus plein, car Alceste, convaincu par

la prude Arsinoé, qui lui a remis un billet galant de Célimène, offre de dépit sa main à une cousine de celle-ci, Éliante ; il défie Célimène de se disculper, et, bien qu'elle n'en fasse rien, il retombe sous le joug de l'enchanteresse. — Enfin, au cinquième acte, les divers soupirants de Célimène la confondent en lui montrant des lettres, où elle a successivement flatté et dénigré chacun d'eux. Tous se retirent, sans qu'Alceste ait le courage de renoncer à celle qu'il aime : « Voulez-vous m'épouser et me suivre dans la solitude ? » demande-t-il. Mais la solitude effraie la jeune femme, qui se sent coquette encore en dépit des affronts reçus. Alceste renonce à Célimène ; il n'ose revenir à Éliante ; il va quitter le monde, où ses amis vont faire effort pour le retenir.

Ainsi l'action n'est même pas terminée d'une façon décisive ; elle a été traversée par toutes sortes de scènes épisodiques ; elle occupe dans la pièce quatre ou cinq cents vers peut-être sur dix-huit cents. Ceux qui veulent une action animée ne trouvent certes pas leur compte au *Misanthrope*, et cela est pour quelque chose dans la froideur relative avec laquelle la pièce a été d'abord accueillie, et continue à être accueillie au théâtre. De 1680 à 1906, *le Misanthrope* a été joué douze cent trente-trois fois à la Comédie-Française, et le *Tartuffe* deux mille cent onze [1].

Une autre supériorité du *Tartuffe* à la scène est constituée par l'abondance de la partie comique, tranchons le mot : de la farce, qui fait un habile et précieux contrepoids à la partie dramatique. Dans *le Misanthrope* il n'y a pas de Dorine, pas de Monsieur Loyal, pas de Madame Pernelle. Il est vrai qu'il y a Monsieur Dubois. Alceste vient de faire à Célimène ses sanglants reproches du quatrième acte ; victime d'un amour indomptable, il vient

1. Voyez Joannidès, *la Comédie-Française de 1680 à 1900*. Paris, Plon, 1901, in-8, et *la Comédie-Française, 1906*. Paris, Plon, 1907.

de parler à la coquette avec un mélange émouvant de tendresse, de tristesse et de fureur : la comédie confine à la tragédie..... Vite, il faut redescendre de ces hauteurs et amener le rire sur les visages. Monsieur Dubois, valet d'Alceste, arrive, dans un accoutrement étrange, pour chercher son maître. Il est effaré, il prend des airs mystérieux, il brouille tout ce qu'il a à dire, il jette hors des gonds la patience d'un maître, dont précisément la patience n'est pas la principale vertu. Enfin on parvient à lui arracher ce renseignement, qu'un ami d'Alceste a remis pour lui un papier très important. Ce papier, Monsieur Dubois l'a dans la poche, il le cherche, il le cherche encore, il ne le trouve point.... ; ma foi, il l'a oublié à la maison !

Voilà nettement une scène de farce ; mais c'est la seule que contienne la pièce. Ailleurs, le comique est moins artificiel et moins gros ; il provoque moins le rire que le sourire ; ou, si l'on veut, le spectateur « rit dans l'âme », comme disait joliment Donneau de Visé. Ce comique résulte des situations fausses où est Alceste, l'homme sincère amoureux d'une coquette, l'habitué bourru d'un salon on ne peut plus mondain. Il résulte du contraste que fait sa mine sombre avec l'air aimable de Philinte, avec les cajoleries intéressées de l'homme au sonnet, Oronte, avec la fatuité sans consistance des marquis. Il résulte des exagérations où le jette le dépit, de ses emportements, de ses boutades, des demi-trivialités qu'il se permet.

Pourquoi Molière n'est-il pas allé plus loin ? D'abord, le sujet ne le permettait guère, et, dans un milieu aussi élégant que celui du *Misanthrope*, des scènes comme celle de Monsieur Dubois ne pouvaient se multiplier sans amener des disparates vraiment fâcheuses. Mais, de plus, je crois que Molière a été ici influencé par le souvenir de *Don Garcie de Navarre*. Cette pièce n'ayant pas été imprimée, Molière était libre d'y puiser à sa convenance, et

certains morceaux en étaient fort bons. Molière y puisa donc abondamment ; il prit des tirades entières de son ancien prince jaloux pour les mettre dans la bouche d'Alceste ; il fit du *Misanthrope,* à certains égards, une nouvelle édition, singulièrement revue, de *Don Garcie.* Et dès lors il était naturel que *le Misanthrope,* tout en restant une comédie, tout en étant composé d'après la même poétique que les comédies ordinaires de Molière, différât d'elles sensiblement. Le *Tartuffe* était la comédie de Molière qui, par son sujet, se rapprochait le plus du drame sombre ; et, pour faire contrepoids, les parties bouffonnes y avaient été multipliées. *Le Misanthrope* est la comédie de Molière qui se rapproche le plus d'une sorte de tragédie de demi-teinte, noble, grave, philosophique ; le ton en doit être plus uniforme et le comique plus adouci.

Si nous poursuivions ce parallèle, nous verrions combien le *Tartuffe* diffère du *Misanthrope* et, à la scène, l'emporte sur lui pour ce qui concerne les mœurs, plus bourgeoises, plus aisément vérifiables, qu'il met sous nos yeux ; — pour ce qui concerne les idées, plus passionnantes, plus constamment actuelles (en ce temps de « cléricalisme » et d' « anticléralisme » surtout) qu'il *illustre* et met en œuvre ; — pour ce qui concerne les caractères, plus simples, plus tranchés, plus empruntés à la vie courante, qu'il fait agir. Mais ici, ce qui fait l'infériorité du *Misanthrope* sur les planches, et pour un public frivole, fait sa supériorité à la lecture ou pour des spectateurs réfléchis. Les mœurs, dans *le Misanthrope,* ce sont, ramassées dans un synthétique et lumineux tableau, les mœurs générales du XVII[e] siècle et, si l'on opère quelques transpositions, les mœurs générales de tous les siècles ; — les idées, ce sont celles que, selon son tempérament ou son caractère, chacun peut avoir du monde et de la vie ; — les caractères, ce sont ceux qui symbolisent le mieux certaines tendances essentielles et constantes parmi les hommes.

Le Misanthrope, ce n'est rien de moins qu'une étude presque complète de la société contemporaine et de l'humanité.

II

Ici nous touchons à l'un des secrets, à l'une des merveilles de l'art classique : comment un théâtre qui, soit volontairement, soit par l'effet de maintes circonstances, s'était condamné à n'user que de moyens d'expression extrêmement simples et pauvres, est-il arrivé cependant à nous présenter des tableaux si riches et à nous ouvrir de si vastes horizons ?

On comprend qu'un poète dramatique dans une action très complexe et très variée, comme celles de Shakespeare, puisse introduire un grand nombre d'incidents instructifs et caractéristiques. Mais l'art du XVIIe siècle français demandait une action une et simple ; Molière, renchérissant sur lui, avait réduit presque à rien l'intrigue du *Misanthrope*, et, s'il avait multiplié les épisodes, ces épisodes cependant se rattachaient à l'intrigue et devaient, semble-t-il, participer de ce qu'elle avait de modeste et d'étroit.

On comprend qu'un poète dramatique, en transportant, comme Shakespeare, son action en des lieux très nombreux, très différents, très éloignés les uns des autres, arrive à nous faire sentir toute la diversité de la nature. Mais l'art du XVIIe siècle français demandait à un drame de se confiner dans un lieu unique, aussi bien que dans un seul jour ; Molière, renchérissant sur lui, avait cette fois renoncé à la rue et aux maisons qui avaient formé le décor de la plupart de ses comédies, il avait enfermé *le Misanthrope* dans un espace de quelques pieds carrés et de quelques heures.

Enfin, on comprend qu'un poète dramatique, en multi-

pliant ses personnages, en les empruntant à des catégories sociales différentes, en les mêlant (toujours comme Shakespeare) à des foules ou à des armées, donne l'impression que l'humanité même respire et agit sur son théâtre. Mais l'art classique n'admettait qu'un nombre de personnages restreint ; Molière n'en a guère mis que huit dans *le Misanthrope,* et qui appartiennent au même milieu, qui doivent avoir les mêmes intérêts, les mêmes habitudes d'esprit, presque la même physionomie. Si j'osais employer cette expression, je dirais que Molière a joué la difficulté : comme il a gagné la partie cependant ! et comme la réussite a été décisive !

Et d'abord, l'action du *Misanthrope* est simple, traînante, peu animée : cela est vrai. Elle remplit mal un drame ou une comédie : c'est vrai encore. Mais qu'elle est admirablement choisie pour un tableau dramatique ! Quelle lumière en jaillit sur l'âme et sur la vie humaines ! L'amer poète de *la Colère de Samson* a écrit :

Une lutte éternelle, en tout temps, en tout lieu,
Se livre sur la terre, en présence de Dieu,
Entre la bonté d'Homme et la ruse de Femme,
Car la femme est un être impur de corps et d'âme.

Bien que Molière eût peut-être autant à se plaindre d'Armande que Vigny de Madame Dorval, il n'a pas cru que la femme fût essentiellement impure et perfide, et, à côté de Célimène, il a eu soin de placer la tranquille, la chaste, la sincère Éliante. Mais enfin, il a bien vu qu' « en tout temps » et « en tout lieu » le drame de Samson et de Dalila était un des épisodes les plus fréquents de l'histoire de l'humanité ; il a bien vu que rien ne mettait à nu le cœur de Samson, que rien ne faisait vibrer tout son être, que rien n'amplifiait sa force et ne dévoilait ses faiblesses comme d'aimer Dalila ; et il a bien vu aussi que d'avoir à conquérir, à garder, à désarmer Samson, c'était ce qui pouvait amener Dalila à étaler le mieux ce qu'il y avait en

elle de coquetterie, de grâce, d'esprit, de charme, de perfidie. Ardent, noble, sincère, Alceste aime la coquette Célimène, et du coup voilà éclairées jusqu'au fond deux âmes essentiellement représentatives :

ALCESTE.

Ciel ! rien de plus cruel peut-il être inventé ?
Et jamais cœur fut-il de la sorte traité ?
Quoi ? d'un juste courroux je suis ému contre elle,
C'est moi qui viens me plaindre, et c'est moi qu'on querelle !
On pousse ma douleur et mes soupçons à bout,
On me laisse tout croire, on fait gloire de tout ;
Et cependant mon cœur est encore assez lâche
Pour ne pouvoir briser la chaîne qui l'attache,
Et pour ne pas s'armer d'un généreux mépris
Contre l'ingrat objet dont il est trop épris !
Ah ! que vous savez bien ici, contre moi-même,
Perfide, vous servir de ma foiblesse extrême,
Et ménager pour vous l'excès prodigieux
De ce fatal amour né de vos traîtres yeux !
Défendez-vous au moins d'un crime qui m'accable,
Et cessez d'affecter d'être envers moi coupable ;
Rendez-moi, s'il se peut, ce billet innocent :
A vous prêter les mains ma tendresse consent ;
Efforcez-vous ici de paroître fidèle,
Et je m'efforcerai, moi, de vous croire telle...

CÉLIMÈNE.

Non, vous ne m'aimez point comme il faut que l'on aime[1].

Mais Alceste ne se heurte point seulement à la coquetterie de Célimène. S'il est amoureux, il est aussi misanthrope, atrabilaire ; il est *l'atrabilaire amoureux*, comme disait un titre auquel Molière a un moment songé pour sa pièce ; et dès lors il se heurte à quantité d'usages sociaux qui l'irritent, qui l'exaspèrent, qui rendent plus orageuse sa passion..... et qui nous instruisent. Nous trouvions tout à l'heure que l'action était ralentie par quantité d'épisodes. N'exagérons rien ; si le cours de l'action en est ralenti, il en est du moins rendu plus bouillonnant, comme le cours d'un torrent entravé par des rochers.

1. Acte IV, scène III, v. 1371-1390 et 1421.

Les embrassades dont Philinte accable un inconnu ; les protestations d'amitié d'Oronte aboutissant à la lecture d'un sonnet, et la sincérité discrète avec laquelle lui, Alceste, juge ce sonnet lui faisant d'Oronte un ennemi mortel ; ce procès qu'Alceste soutient contre un abominable pied-plat, ce procès qui pour tout bon esprit est imperdable, et qui n'en est pas moins perdu faute d'avoir fait la cour au juge, tous ces incidents augmentent à la fois chez Alceste, et son amour pour Célimène (car il a besoin de reposer enfin sur un cœur son cœur meurtri), et son impossibilité de vivre avec une coquette dont les vices s'accordent si bien avec ceux du monde. Et, en même temps, quels traits de lumière sur une société où la politesse ne consistait pas seulement à *s'incommoder,* comme dit Pascal, mais à mentir ; où les maréchaux de France ne dédaignaient pas de ménager entre deux adversaires une feinte réconciliation dont personne n'était dupe ; où la justice elle-même ne consentait à être juste qu'après d'humiliants hommages, voire après des cadeaux plus humiliants encore ! Et tout cela, au fond, a-t-il bien changé ? le monde n'est-il pas encore régi par des conventions passablement hypocrites ? et le mot du critique Geoffroy n'est-il pas toujours vrai : « Les hommes ne pourraient jamais vivre ensemble, s'ils se disaient mutuellement ce qu'ils pensent les uns des autres : la société est vraiment un bal où l'on ne peut entrer que masqué et en domino » ?

S'il est un endroit où ce déguisement soit plus qu'ailleurs obligatoire, c'est sans contredit le salon d'une femme du monde, et c'est là une première façon d'expliquer comment Molière a triomphé de la *seconde gêne* que nous avons signalée : la réduction de la scène à quelques pieds carrés, où l'action ne reste même que quelques heures. La scène du *Misanthrope,* c'est le salon de Célimène, et les conventions mondaines y triomphent. Mais il y a plus. Si le peuple n'a pas accès dans ce salon (qui alors s'inquié

tait du peuple ?), si la petite bourgeoisie n'y pénètre pas davantage, il n'en est pas moins une sorte de trait d'union entre la cour et la ville : on y parle du lever et du petit coucher du Roi, mais il y est aussi question des *snobs* qui singent la noblesse et qui, par conséquent, ne s'y rattachent point. Et surtout, on fait dans ce salon ce que, de tout temps, on a fait dans les salons, avec plus ou moins de verve, d'esprit, de finesse. On y médit du prochain, car la médisance est l'assaisonnement préféré des conversations.

Je pourrais citer la grande scène de l'acte II : j'aime mieux en citer un commentaire et une justification involontaires. Voici comment, du haut de la chaire chrétienne, Bourdaloue, qui a maudit l'auteur du *Tartuffe*, faisait ressortir la vérité d'une scène du *Misanthrope* : « Tout languit sans la médisance, et rien ne pique. Les discours les plus raisonnables ennuient, et les sujets les plus solides causent bientôt du dégoût. Que faut-il donc pour réveiller les esprits et pour y répandre une gaieté qui leur rende le commerce de la vie agréable ? Il faut que, dans les assemblées [les salons] le prochain soit joué et donné en spectacle par des louanges médisantes ; il faut que, par des narrations entrelacées des traits les plus vifs et les plus pénétrants, tout ce qui se passe de plus secret dans une ville, dans un quartier, soit représenté au naturel et avec toute sa difformité ; il faut que toutes les nouvelles du jour viennent en leur rang et soient étalées successivement et par ordre. C'est alors que chacun sort de l'assoupissement où il étoit, que les cœurs s'épanouissent, que l'attention redouble, et que les plus distraits ne perdent pas une circonstance de tout ce qui se raconte. Les yeux se fixent sur celui qui parle, et, quoiqu'on ne lui marque pas expressément le plaisir qu'on a de l'entendre [on peut faire exception pour un causeur trop brillant, comme Célimène], il le voit assez par la joie qui paroît sur les visages

par les ris et les éclats qu'excitent ses bons mots, par les signes,les gestes, les coups de tête. Tout l'anime... On ne se retire point qu'il n'ait cessé, et l'on revient enfin d'autant plus content de soi que, sans blesser, à ce qu'on prétend, sa conscience, on a eu tout le divertissement de la conversation la plus spirituelle et la plus réjouissante[1].» — Êtes-vous assez bien peinte à votre tour, ô Célimène? et ne voyons-nous pas comment choisir, pour le lieu de l'action du *Misanthrope,* le salon d'une coquette a été de la part de Molière un vrai coup de maître?

D'autant plus que *la troisième gêne* acceptée par Molière, celle qui résulte du petit nombre de ses personnages, devient par cela même moins réelle. Les gens dont on rit dans le salon de Célimène: cet extravagant Cléonte, cet insupportable bavard Damon, ce mystérieux et insignifiant Timante, ce *snob* de Géralde, cette terrible visiteuse Bélise qu'on ne sait comment dévisser de son fauteuil, ce dédaigneux Damis qui croirait paraître un homme du commun s'il trouvait quelque chose à son goût, tous ces originaux du XVIIe siècle qui, avec de légères variantes, seraient des originaux du vingtième, ce sont aussi, en quelque façon, des personnages de la comédie : ils ne sont point au centre du tableau, mais leur silhouette s'enlève en belle lumière dans la perspective. Et, au centre du tableau, quel choix habile de figures! Quelle variété, en dépit des apparences! Si les marquis vivent à la cour, Alceste s'en tient à l'écart; si Oronte s'exerce aux petits vers, le « grand flandrin de Vicomte » a des amusements moins relevés et crache dans un puits pour faire des ronds; si Acaste et Clitandre sont de brillants papillons sans cervelle, « l'homme aux rubans verts », plus morose, ne se pique que d'être une conscience. Sorte de trait d'union en toutes choses, Philinte, lui, ne se pique de rien, ainsi que doit faire en un siècle

1. *Exhortation sur les faux témoignages,* 2e point.

délicat celui qui veut être appelé un « honnête homme » ; il ne fait profession ni d'austérité ni de corruption, ni d'élégance ni de laisser-aller, ni d'esprit ni de béotisme : *il n'a pas d'enseigne*, comme aurait dit Pascal.

Passons-nous à l'examen des personnages féminins, de Visé nous dit que dans la scène entre Célimène et Arsinoé, entre la coquette et la prude, nous voyons « tout ce que l'on peut dire de toutes les femmes, puisqu'elles sont toutes de l'un ou de l'autre caractère, ou que, si elles ont quelque chose de plus ou de moins, ce qu'elles ont a toujours du rapport à l'un ou à l'autre ». De Visé est un malappris, et, si l'on mettait d'un côté toutes les coquettes, de l'autre toutes les prudes, j'espère bien que la plupart des femmes resteraient au milieu. Mais précisément elles y seraient en compagnie d'Éliante, qui est essentiellement simple, honnête et franche.

Et si, regardant les deux sexes à la fois, nous nous demandons comment ils s'aiment, nous constatons que, pour Alceste, l'amour est l'envahissement de tout l'être par un sentiment involontaire et puissant ; que, pour Éliante et Philinte, il est une sympathie très raisonnable et très calme ; que, pour Célimène, il est un *flirt* et un insatiable besoin d'être admirée et obéie ; que, pour les marquis, il est une satisfaction de la vanité ; que, pour Arsinoé, il est un péché bien gros, dont on parle avec indignation et auquel on songe avec envie. Manque-t-il grand'chose, dites-moi, à cette classification des espèces de l'amour ?

Ainsi, les lacunes sont rares dans la revue des ridicules, des types et des caractères humains qu'a passée Molière dans *le Misanthrope*, et ces lacunes n'importent guère, puisque l'humanité et la vie elles-mêmes sont ici résumées, jugées de deux points de vue différents par un Héraclite et un Démocrite, un philosophe triste et un philosophe gai, dois-je dire : un pessimiste et un optimiste ?

PHILINTE.

Vous voulez un grand mal à la nature humaine !

ALCESTE.

Oui, j'ai conçu pour elle une effroyable haine.

PHILINTE.

Tous les pauvres mortels, sans nulle exception,
Seront enveloppés dans cette aversion ?
Encore en est-il bien, dans le siècle où nous sommes...

ALCESTE.

Non : elle est générale, et je hais tous les hommes :
Les uns, parce qu'ils sont méchants et malfaisants,
Et les autres, pour être aux méchants complaisants,
Et n'avoir pas pour eux ces haines vigoureuses
Que doit donner le vice aux âmes vertueuses...

PHILINTE.

Mon Dieu, des mœurs du temps mettons-nous moins en peine,
Et faisons un peu grâce à la nature humaine ;
Ne l'examinons point dans la grande rigueur,
Et voyons ses défauts avec quelque douceur...
J'observe, comme vous, cent choses tous les jours,
Qui pourroient mieux aller, prenant un autre cours ;
Mais quoi qu'à chaque pas je puisse voir paroître,
En courroux, comme vous, on ne me voit point être ;
Je prends tout doucement les hommes comme ils sont,
J'accoutume mon âme à souffrir ce qu'ils font ;
Et je crois qu'à la cour, de même qu'à la ville,
Mon flegme est philosophe autant que votre bile.

ALCESTE.

Mais ce flegme, Monsieur, qui raisonne si bien,
Ce flegme pourra-t-il ne s'échauffer de rien ?
Et s'il faut, par hasard, qu'un ami vous trahisse,
Que, pour avoir vos biens, on dresse un artifice,
Ou qu'on tâche à semer de méchants bruits de vous,
Verrez-vous tout cela sans vous mettre en courroux ?

PHILINTE.

Oui, je vois ces défauts dont votre âme murmure
Comme vices unis à l'humaine nature ;
Et mon esprit enfin n'est pas plus offensé
De voir un homme fourbe, injuste, intéressé,
Que de voir des vautours affamés de carnage,
Des singes malfaisants et des loups pleins de rage[1].

Des singes malfaisants et des loups pleins de rage ! J'ai bien

1. Acte I, scène I, vers 113-122, 145-148 et 159-178.

fait tout à l'heure de ne pas dire qu'Alceste et Philinte représentaient le pessimisme et l'optimisme, car Philinte, à vrai dire, est plus pessimiste qu'Alceste. Et voici qu'une lacune sérieuse nous apparaît dans *le Misanthrope,* considéré comme tableau de la société et de la vie. Il y manque un optimiste véritable, voyant les défauts de l'homme, mais espérant qu'ils pourront s'amender ; aussi maître de lui que Philinte, aussi assoiffé de vertu qu'Alceste, mais résolu à faire pour le triomphe du bien les efforts que la bile de l'un et la placidité de l'autre leur interdisent. Peut-être Éliante serait-elle cet optimiste, si elle était un homme et si elle avait un rôle moins effacé. En l'état, *le Misanthrope* est une œuvre amère. Mais quelle est la comédie un peu forte, où l'amertume n'est pas sensible ?

III

Puisque, en examinant les résultats magnifiques obtenus par Molière avec des moyens fort médiocres, nous venons de sonder un des secrets de l'art classique, essayons maintenant d'en sonder un autre en examinant comment Molière a composé ses personnages ; et ne craignons pas trop les hors-d'œuvre apparents, si, pour éclaircir notre sujet, il nous arrive de parler d'autres auteurs que de Molière, d'autres œuvres que du *Misanthrope* : au fond, notre étude n'y perdra rien.

La littérature française du XIXe siècle, d'ailleurs si riche en belles et fortes œuvres, a été parcourue, agitée par les courants les plus divers. A la fantaisie romantique s'est opposé un réalisme brutal ; puis le dégoût du réalisme a fait naître un symbolisme incohérent et obscur ; enfin l'ennui du symbolisme fait pulluler les rêves sociologiques. Au théâtre, l'anarchie est complète. Il semble, il est vrai, depuis quelques années à peine, que par des

voies détournées l'on s'achemine vers un art, au fond assez ressemblant à celui des classiques. Mais l'étoile conductrice, l'étoile des mages, que l'on voit dans le ciel, brille d'une lueur assez faible et s'éclipse même quelquefois : nous ne savons pas avec certitude où nous allons. Il y a trente ou quarante ans, tout était plus net, et le réalisme triomphait. Dans un roman, on croyait ne pouvoir parler d'un homme mûr qu'après avoir raconté tous les faits de son enfance et de sa jeunesse ; il fallait connaître ses habitudes et son genre de vie, ce qu'il mangeait et ce qu'il buvait, son corps, sa figure, son costume et jusqu'aux meubles, aux rideaux, aux menus objets au milieu desquels son existence s'écoulait. Le théâtre, avec moins de minutie, s'inspirait de la même poétique. On se piquait d'y représenter, non pas des idées, mais des hommes ; non pas des âmes, mais des âmes et des corps (parfois c'était l'âme qu'on oubliait). Ce sont des individus de chair et d'os qu'il nous faut, — s'écriait-on. — Voyez Shakespeare. Ne nous a-t-il pas décrit ce tonneau de Falstaff, ce more d'Othello, et Desdémone, et Juliette, et Hamlet....? Combien nos classiques sont différents ! Ils font pour les êtres humains ce qu'ils font pour la nature. Même dans un roman, où rien ne s'oppose au détail et à la précision, un paysage, un portrait sont remplacés par des impressions. Fénelon croit avoir fait une description suffisante quand il a parlé d'horizons faits « à souhait pour le plaisir des yeux », et Madame de La Fayette croit nous avoir fait connaître le duc de Nemours quand elle a dit : « Ce prince étoit un chef-d'œuvre de la nature ; ce qu'il avoit de moins admirable, c'étoit d'être l'homme du monde le mieux fait et le plus beau. Ce qui le mettoit au-dessus des autres étoit une valeur incomparable et un agrément dans son esprit, dans son visage et dans ses actions qu'on n'a jamais vu qu'à lui seul ». — De même, dans la tragédie, connaissez-vous la taille, le teint, la figure d'Horace, de

Polyeucte, de Sévère, de Rodogune, de Britannicus, de Xipharès, voire d'Agrippine ou de Mithridate? — La comédie, ne représentant pas des personnages historiques et grandioses, mais des personnes contemporaines et vivant de la vie commune, demande sans doute plus de précision. Or, peut-on, d'après le texte de Molière, se représenter Ariste ou Léonor, Arnolphe ou Horace, Orgon ou Damis, Harpagon ou Valère...?

Victor de Laprade, le poète délicat, le critique idéaliste, répète le reproche courant. Chez Molière, dit-il, « presque aussi souvent que chez Corneille et Racine, le personnage dramatique est plutôt une abstraction personnifiée qu'un individu de chair et d'os. » Une abstraction personnifiée! L'art de Molière ressemblerait donc à celui d'un auteur de *Moralités!* — On l'a osé dire, en effet. Un savant et judicieux historien du théâtre du moyen âge, ici un peu entraîné, à ce qu'il semble, par son sujet, a exagéré une idée juste en écrivant: « La persistance des genres est sensible à travers la transformation des noms. La moralité du XV[e] siècle est devenue la grande comédie de mœurs, la comédie classique par excellence, où le poète s'efforce d'incarner dans un personnage unique un type entier, un caractère universel. Prenez *le Misanthrope* et supposez qu'Alceste, au lieu de porter un nom d'homme, s'appelle Misanthropie; que Célimène s'y nomme Coquetterie, Philinte Optimisme, Arsinoé Pruderie, les deux marquis Sottise et Fatuité, *le Misanthrope* serait-il alors autre chose qu'une pure moralité, avec un génie d'analyse psychologique, une vigueur de conduite et une perfection de style où les auteurs encore maladroits du XV[e] siècle ne purent atteindre?[1] ».

Oh! oui: si, dans *le Misanthrope*, les personnages pou-

1. Petit de Julleville, *La Comédie et les mœurs en France au moyen âge*, Paris, 1886, in-12, p. 3, introd.

vaient sans inconvénient s'appeler Misanthropie, Coquetterie, Optimisme, Pruderie, la pièce serait une moralité, car les personnages seraient alors de pures abstractions. Mais l'art classique met-il à la scène des abstractions pures? Molière mérite-t-il ce reproche, aussi bien que Corneille et Racine? Alceste et Célimène, par exemple, n'ont-ils ni vie ni réalité? Voilà précisément toute la question.

Il ne faut pas exagérer le dédain des classiques à l'égard du corps. Racine nous fait sentir l'attitude de ses personnages en même temps que leurs sentiments: F. Brunetière a pu, en analysant quelques vers de Phèdre, montrer les divers gestes que fait l'amante d'Hippolyte[1]; et M. Le Bidois a soutenu, non sans exagération d'ailleurs, que les physionomies d'Hermione, d'Andromaque, de Pyrrhus... formaient le plus mobile et le plus pittoresque des décors[2]. Molière va plus loin. Il nous fait savoir qu'Harpagon a un hoquet (il est vrai que c'est le hoquet de l'acteur Molière) et que La Flèche boite (il est vrai que c'est la boiterie de l'acteur Béjart); il nous apprend que Tartuffe est gras et fleuri, mangeant largement et buvant de même. Ce qu'il ne nous dit pas dans le texte de ses comédies, n'oublions pas qu'il le montrait souvent aux spectateurs, étant aussi bien le metteur en scène que le poète de ses pièces. Bien des jeux de scène nous ont été révélés par La Grange, que Molière avait tus et n'en avait pas moins réglés. Si La Grange avait songé, comme nos auteurs d'aujourd'hui, aux acteurs de province ou aux lecteurs curieux de ces sortes de détails, il aurait pu nous en dire infiniment plus long. Rien ne l'empêchait, par exemple, de nous indiquer l'âge des différents personnages. « Quel est l'âge d'Alceste? » s'est-on demandé; et M. Jules Lemaître a écrit: « Quel âge a-t-elle donc, la sincère Éliante? vingt ans ou soixante

1. *Les Époques du théâtre français*, 7e conférence.
2. *L'Action dans la Tragédie de Racine*, Paris, 1900, in-8, 1re partie, chap. IV: *le Décor.*

ans?... Bien fin qui pourrait le savoir [1]. » A la façon dont Molière faisait grimer Mlle de Brie ou Mlle du Parc, rien ne devait être plus aisé que de savoir si elle avait soixante ans ou vingt; et à la façon dont se grimait Molière lui-même, on savait bien quel âge il attribuait à Alceste. Le texte du *Misanthrope* nous parle des *rubans verts* d'Alceste et de la *veste* d'Oronte: rien n'eût été plus facile que d'y décrire aussi tout leur costume, puisqu'il se trouvait dans la garde-robe du théâtre.

Mais ne subtilisons pas: le silence de nos grands auteurs classiques sur tant de détails dont nos contemporains sont prodigues venait le plus souvent de leur conception de l'art. Aujourd'hui nos auteurs décrivent minutieusement leurs héros: leur teint, leurs yeux, leurs cheveux...; les trois quarts des lecteurs n'en retiennent rien, et dès lors à quoi bon? et cela est-il si important? Le XVIIe siècle, au contraire, s'il a été moins cartésien que ne le voulait M. Krantz, l'a été beaucoup plus que ne le veut Brunetière [2]; et alors même que les écrivains n'obéissaient pas à l'influence du cartésianisme, comme Corneille dans ses premiers chefs-d'œuvre, ils suivaient le même courant d'idées. Les classiques ont donc cru que l'âme était plus importante que le corps, qu'elle se concevait mieux que lui, et que c'était elle surtout qu'il fallait peindre.

On le pouvait de deux façons : en cherchant dans chaque âme ce qui la distingue de toutes les autres: on montrait alors des singularités; — ou en insistant surtout sur ce que chacune a de commun avec les autres, du moins avec un certain nombre des autres, celles qui sont ou passionnées,

1. *Impressions de théâtre*, 1re série, p. 44.
2. Krantz, *Essai sur l'esthétique de Descartes étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique française au XVIIe siècle*, Paris, 1882, in-8. — Brunetière, *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, 3e série : *Descartes et la littérature classique*.

ou jalouses, ou avares... : on peignait alors des caractères généraux. Et qu'on ne crie pas à l'abstraction ! Un admirable réaliste, Guy de Maupassant, a, dans sa préface de *Pierre et Jean,* fort bien montré qu'il n'est pas possible de reproduire la vie dans sa complexité ; qu'on abstrait toujours quand on veut peindre ; et que, si l'abstraction détruit la vie de la nature, elle n'empêche pas la vie de l'art. L'essentiel est de ne pas affubler d'un nom d'homme ou de femme une simple idée, de tenir compte de l'action qu'exerce la passion dominante sur les autres sentiments de l'âme humaine et ceux-ci sur celle-là ; de tenir compte des modifications que le milieu, la situation ou les événements font subir à l'être vivant. Le symbolisme ne le fait pas ; la *moralité* ne le faisait pas ; l'art classique, lui, l'a fait.

Dans les œuvres de la vieillesse de Corneille, il arrive, il est vrai, trop souvent que les noms des personnages recouvrent des conceptions purement logiques, des idées ou des volontés pures. Même dans ses chefs-d'œuvre, on ne peut nier que les âmes des personnages ne soient parfois trop simples et ne doivent leur création à une conception de l'esprit : le vieil Horace, Horace, Curiace sont trois conceptions du patriotisme ; Émilie est la vengeance ; Cléopâtre l'ambition. Mais ces personnages simplifiés n'en vivent pas moins pour trois raisons : d'abord parce que la volonté domine en eux et que la volonté est, en effet, exclusive ; ensuite parce que Corneille a bien su indiquer les éléments principaux qu'une âme doit comprendre pour n'être pas une vaine apparence ; enfin et peut-être surtout parce que, s'il y a là des abstractions, sur ces abstractions la merveilleuse imagination de Corneille a soufflé.

Les personnages de Racine sont plus complexes ; et il le fallait bien, puisque, d'une part, ce qui domine en eux c'est la passion, sans cesse combattue, — et puisque, d'autre part, en dépit de leurs noms illustres, ils se donnent

moins à nous comme des âmes extraordinaires que comme des âmes semblables aux nôtres, placées dans des situations particulièrement tragiques. Il y a parmi nous des gens qui aiment comme Hermione, Roxane, Phèdre, Pyrrhus ou Monime ; des ambitieux comme Agrippine ou Mathan ; des fourbes comme Narcisse. Chacun de ces amants, de ces ambitieux ou de ces fourbes a sa physionomie distincte, ses traits particuliers ; mais cherchons ce qui le caractérise essentiellement, ce qui en fait l'amant, l'ambitieux ou le fourbe que nous connaissons, et nous n'y trouverons rien qui ne soit dans le personnage de Racine.

Et, par là, Racine nous conduit à Molière, qui, en sa qualité d'auteur comique, doit, encore plus que lui, représenter des êtres semblables à nous, vivant de notre vie, marchant et agissant comme nous pourrions le faire nous-mêmes. Est-ce ainsi que les choses se passent dans son théâtre? En dehors des personnages conventionnels de l'ancienne comédie, beaucoup plus vrais cependant chez lui que chez ses devanciers (Scapin, Marphurius), ses personnages sont-ils vivants? *Le Misanthrope* nous fournit une belle occasion de l'examiner. Commençons notre enquête par Alceste.

IV

On ne saurait dire que Molière ne nous a rien appris sur l'histoire, la situation et la personne même d'Alceste. Alceste est noble, puisque les maréchaux se chargent d'arranger son affaire avec Oronte et puisque Arsinoé se plaint qu'on ne fait pas assez pour lui à la cour. Il est riche, puisqu'il peut s'offrir la satisfaction d'acheter vingt mille francs le droit de pester contre la justice. Il est instruit et passe pour savoir écrire, puisqu'Oronte tient à lui soumettre son sonnet et puisqu'on le suppose capable d'avoir

composé un livre abominable contre la religion et contre l'État. Il est jeune, puisqu'il plaît à Célimène ; et nous savons même qu'il y a à son costume des rubans verts. Aujourd'hui tout cela paraît insuffisamment précis. Alceste est noble, mais quel est son titre et sa situation sociale ? Il est jeune, mais quel est son âge exact ? Pourquoi a-t-il un procès ? Comment est-il devenu amoureux de Célimène ? Est-il grand ou petit[1] ? blond ou brun ? Comment a-t-il vécu jusqu'au moment où l'action commence ? Ce dernier point, il faut le reconnaître, a son importance ; car, si Alceste a vécu hors du monde, comment se fait-il qu'avec son caractère il se soit décidé à y entrer ? et, s'il a vécu dans le monde, comment se peut-il qu'il manifeste à propos de tout une indignation qui suppose l'étonnement et l'inexpérience ?

Un dramaturge réaliste de notre temps nous éclairerait sur cet article, et il aurait raison. Mais il nous éclairerait peut-être aussi sur tous les autres ; et, au fond, cela serait-il si nécessaire ? Vous rappelez-vous la taille, le teint, le costume de toutes les personnes qui vous ont intéressés ? S'ils vous ont conté les aventures de leur jeunesse, les avez-vous gardées fidèlement dans votre mémoire ? Vous vous rappelez leur caractère et ce qui est essentiel pour le faire comprendre. Molière, qui, d'ailleurs, pour préciser ce qui serait resté trop vague, comptait sur l'identification en grande partie inévitable des acteurs et des personnages, Molière a fait comme votre mémoire : il a oublié tout ce qui n'était pas essentiel ; et, si les personnes dont vous avez oublié la taille et le teint n'en sont pas moins vivantes

1. Il ne semble pas qu'on puisse voir une réponse à cette question dans le vers d'Oronte (I, 2, 433) :

Mais, mon petit Monsieur, prenez-le un peu moins haut.

Cf. la réplique d'Alceste :

Ma foi ! mon grand Monsieur, je le prends comme il faut.

pour vous, il n'y a pas de raison pour qu'un Alceste ne vous apparaisse pas comme vivant, aussi bien qu'eux. A-t-il en lui ce mélange de cohérence et de contradiction, ce trait dominant et pourtant cette complexité qui caractérisent les hommes? Ses actions sont-elles le résultat de son état moral, au lieu de paraître évidemment combinées par l'auteur en vue de dérouler son intrigue? Ses paroles ont-elles l'accent de la parole personnelle et vivante au lieu de servir à l'expression de théories pures et à la démonstration de thèses chères à l'auteur? Voilà vraiment tout ce qui importe.

Comme la gloire de Molière pourrait nous en imposer, faisons une expérience. Oublions les vers de notre poète, oublions le détail des scènes et de l'action, et voyons ce qui arrivera à un homme dont le caractère et la situation seront à peu près tels qu'ils les a conçus. Prenons un homme jeune, doué d'une âme aimante et en même temps noble et fière, épris de sincérité et de justice, et à qui, comme on l'a dit de Condé, il ne manque que les moindres qualités, à savoir une certaine tolérance et une certaine douceur. Cet homme se mêle à la société relevée, à laquelle le destinent sa naissance, sa fortune, sa distinction d'esprit et son éducation. Le contraste ne peut manquer d'être piquant, et il l'est.

Le monde est régi par les convenances, c'est-à-dire qu'on s'y fait de mutuelles concessions, qu'on feint d'être dupes les uns des autres, qu'on s'y témoigne une vive affection. Puis, comme ces concessions mutuelles sont gênantes, comme on sent trop la vérité du mot de Pascal : « La politesse est : incommodez-vous », on se revanche en étant au fond plus égoïstes, plus indifférents les uns aux autres, plus moqueurs les uns pour les autres. On s'embrasse, et on se traite au fond du cœur de fâcheux ; on se prodigue les compliments, et on n'attend qu'une occasion de déchirer avec les dents de la satire ceux qu'on vient de compli-

menter. L'organisation sociale ressemble quelque peu à celle des salons ; tout y est donné à la forme. Il semble que l'on veuille récompenser le mérite ; il semble que l'on veuille faire régner la justice. Au fond, l'injustice est sous toutes ces belles apparences, comme l'égoïsme sous les convenances des réunions mondaines. Tels sont les spectacles qui s'offrent à notre loyal gentilhomme. — S'il n'était pas si noble et si aimant, il n'y aurait pas là de quoi l'émouvoir. — S'il n'était pas si jeune, il serait moins étonné de ce qu'il voit [1] ; ses réserves d'indignation seraient épuisées, et, abaissé par la vie, comme dit énergiquement Aristote, il accepterait avec résignation la comédie humaine. — S'il était moins fier, il consentirait peut-être à y jouer un rôle. — S'il était plus doux et moins raide dans son attitude, il souffrirait de cet état de choses, sans tenter une inutile révolte. — Étant ce qu'il est, il éclate, il s'emporte, il s'imagine que la douleur qu'il éprouve et qui vient d'un amour froissé pour ses semblables, est au contraire de la haine : il s'intitule misanthrope.

Dès lors, il n'aurait plus qu'une chose à faire : c'est de quitter ce monde, où il n'est pas à sa place et où il souffre trop. Et peut-être y viendra-t-il, en effet. Mais, en attendant, trois choses le retiennent : d'abord, quelque entêtement orgueilleux, car il n'a pu constater combien il est moralement supérieur à tout ce qui l'entoure sans éprouver de l'orgueil ; — puis, quelque espoir naïf, fruit de son honnêteté et de sa jeunesse, que son exemple finira par transformer cette société frivole, injuste et menteuse ; — enfin et surtout, l'amour, rançon de sa prétendue mi-

1. Entendez cependant que la jeunesse ne se mesure pas toujours à la date de la naissance. « La jeunesse au fond n'est que la surprise de la vie. Quand on ne la ressent plus, on n'est plus jeune ; et l'on est jeune tant qu'on la ressent. » Joaquin Nabuco, *Pensées détachées*.

santhropie. Plus il se croit rempli de colère, et plus il éprouve, au fond, le besoin d'aimer. Il aimera donc, malgré lui. Et qui aimera-t-il ? Quelque jeune fille simple et franche, la plus semblable à lui-même qui se trouvera ? Il se pourrait. Mais combien il sera plus humain qu'il aime justement qui lui ressemble le moins, le produit le plus raffiné de ce monde contre lequel il gronde : une coquette spirituelle et médisante ! Cela paraît éminemment illogique ; mais d'abord l'homme est un animal illogique, et « la raison n'est pas ce qui règle l'amour » ; de plus, l'illogisme ici n'est qu'apparent. La coquette attire l'homme aimant, comme un enfant méchant attire sa mère, parce qu'il est l'être le plus capable de la faire souffrir ; la coquette attire l'adversaire orgueilleux du monde, parce qu'elle est la plus belle conquête qu'il puisse faire sur lui, s'il la convertit ; peut-être aussi personnifie-t-elle, sans qu'il s'en doute, le charme malsain, mais subtil, de cette société qu'il croit mépriser et qui déjà lui a imposé certains de ses ménagements, certaines de ses hypocrisies.

Amoureux d'une coquette ; aimé (à ce qu'il semble), mais comme un homme de son humeur peut être aimé par une coquette ; sans cesse blessé dans son affection, dans son amour-propre, dans ses convictions les plus chères, notre héros deviendra encore plus irritable. Tout le fera sortir des gonds. Sans cesse il donnera la comédie à cette société, qui ne pourra s'empêcher de l'estimer. Pour nous, qui partageons plus ou moins les préjugés du monde, il sera à la fois admirable et plaisant.

Ne voilà-t-il pas un caractère bien vivant et un rôle bien naturel ? et ne sont-ce pas là justement le caractère et le rôle d'Alceste ?

Alceste est une âme droite, mais « dure à manier », que le ciel n'avait point fait pour la cour et que le milieu où il se trouve fait paraître étrange en même temps que noble :

ÉLIANTE.

Dans ses façons d'agir il est fort singulier :
Mais j'en fais, je l'avoue, un cas particulier,
Et la sincérité dont son âme se pique
A quelque chose, en soi, de noble et d'héroïque.
C'est une vertu rare au siècle d'aujourd'hui,
Et je la voudrois voir partout comme chez lui [1].

Contre Philinte à la première scène, contre Oronte dans la scène du sonnet, contre les médisants dans le salon de Célimène, contre les injustices de la justice à propos de son procès, contre la rancune sournoise du bel esprit qu'il a offensé, partout il a raison au fond, mais partout il montre une indignation qui ne va pas sans quelque naïveté :

Quoi ? Contre ma partie on voit tout à la fois
L'honneur, la probité, la pudeur, et les lois ;
On publie en tous lieux l'équité de ma cause ;
Sur la foi de mon droit mon âme se repose ;
Cependant je me vois trompé par le succès,
J'ai pour moi la justice, et je perds mon procès !
Un traître, dont on sait la scandaleuse histoire,
Est sorti triomphant d'une fausseté noire !
Toute la bonne foi cède à sa trahison !
Il trouve, en m'égorgeant, moyen d'avoir raison !...
Et non content encor du tort que l'on me fait,
Il court parmi le monde un livre abominable,
Et de qui la lecture est même condamnable,
Un livre à mériter la dernière rigueur,
Dont le fourbe a le front de me faire l'auteur !
Et là-dessus, on voit Oronte qui murmure,
Et tâche méchamment d'appuyer l'imposture !
Lui, qui d'un honnête homme à la cour tient le rang,
A qui je n'ai rien fait qu'être sincère et franc,
Qui me vient, malgré moi, d'une ardeur empressée,
Sur des vers qu'il a faits demander ma pensée ;
Et parce que j'en use avec honnêteté,
Et ne le veux trahir, lui ni la vérité,
Il aide à m'accabler d'un crime imaginaire !
Le voilà devenu mon plus grand adversaire !
Et jamais de son cœur je n'aurai de pardon,

1. Acte IV, scène I, v. 1163-1168.

Pour n'avoir pas trouvé que son sonnet fût bon !
Et les hommes, morbleu ! sont faits de cette sorte !
C'est à ces actions que la gloire les porte !
Voilà la bonne foi, le zèle vertueux,
La justice et l'honneur que l'on trouve chez eux !
Allons, c'est trop souffrir les chagrins qu'on nous forge :
Tirons-nous de ce bois et de ce coupe-gorge.
Puisque entre humains ainsi vous vivez en vrais loups,
Traîtres, vous ne m'aurez de ma vie avec vous [1].

Rousseau reproche à Alceste d'être trop sensible à ses ennuis personnels ; et, en effet, il *éclate* un peu trop *contre sa partie* (ainsi que le lui dit Philinte) et il s'écrie avec une animation singulière :

Je me verrai trahir, mettre en pièces, voler,
Sans que je sois.... Morbleu ! [2]

Mais c'est en cela précisément qu'il est un personnage vivant, au lieu d'être une abstraction. S'il s'appelait Pessimisme et s'il était un personnage de moralité, il s'irriterait pour des raisons plus générales. Alceste n'est pas intéressé, et on le voit bien lorsqu'il répond brutalement aux plaintes d'Arsinoé sur l'ingratitude de la cour à son égard :

Quel service à l'État est-ce qu'on m'a vu rendre ? [3]

ou lorsqu'il refuse de s'occuper de son procès, en conseillant à Célimène d'en faire autant pour le sien ; mais c'est un homme, un jeune homme, et qui montre en tout ceci, en même temps qu'un peu de naïveté, un peu d'orgueil. Il crie : « je veux qu'on me distingue » ; il trouve qu'on lui fait « injustice aux yeux de l'univers » ; il veut que la conclusion de son procès

demeure à la postérité
Comme une marque insigne, un fameux témoignage
De la méchanceté des hommes de notre âge [4].

1. Acte V, scène I, v. 1487-1496 et 1500-1524.
2. Acte I, scène I, v. 181-182.
3. Acte III, scène V, v. 1054.
4. Acte V, scène I, v. 1544-1546.

Célimène n'a pas tout à fait tort de dire qu'il a peur de « paraître un homme du commun », et il lui arrive de se complaire dans sa situation :

. . . J'aurai le plaisir de perdre mon procès !
. . . Je voudrois, m'en coûtât-il grand'chose,
Pour la beauté du fait avoir perdu ma cause ! [1]

Ainsi, tout en souffrant de ce qu'il voit, Alceste y trouve pour son amour-propre une satisfaction — et l'on reconnaît bien ici la complexité ordinaire des sentiments humains — ; mais il souffre, cela est indubitable, et d'autant plus qu'il est amoureux.

Pourquoi Alceste s'est-il épris de Célimène? il ne le sait pas lui-même. Mais il essaie de concilier son amour, sa vertu et son orgueil, en espérant qu'il la guérira de ses défauts :

. . . Sans doute ma flamme
De ces défauts du temps pourra purger son âme [2].

D'ailleurs son cœur s'est désespérément jeté dans cet amour, amour ardent, combattu, digne de pitié :

Morbleu ! faut-il que je vous aime ?
Ah ! que si de vos mains je rattrape mon cœur,
Je bénirai le Ciel de ce rare bonheur !
Je ne le cèle pas, je fais tout mon possible
A rompre de ce cœur l'attachement terrible ;
Mais mes plus grands efforts n'ont rien fait jusqu'ici,
Et c'est pour mes péchés que je vous aime ainsi.

CÉLIMÈNE.

Il est vrai, votre ardeur est pour moi sans seconde.

ALCESTE.

Oui, je puis là-dessus défier tout le monde.
Mon amour ne se peut concevoir, et jamais
Personne n'a, Madame, aimé comme je fais [3]

1. Acte I, scène 1, v. 196 et 201-202.
2. Acte I, scène 1, vers 233-234.
3. Acte II, scène 1, v. 514-524.

Il gronde sans cesse Célimène ; mais il ne peut renoncer à la voir. Il veut sortir de ce salon où elle trône en reine entourée d'une cour frivole ; et il reste. Trompé, il se tourne brusquement vers la sincère Éliante, si bien faite pour le rendre heureux, à ce qu'il semble ; mais il revient suppliant à Célimène, tout en s'accusant de sa faiblesse. « Efforcez-vous ici de paroître fidèle », lui dit-il en une prière émouvante ; et encore :

> Ah ! traîtresse, mon foible est étrange pour vous !
> Vous me trompez sans doute avec des mots si doux ;
> Mais il n'importe, il faut suivre ma destinée ;
> A votre foi mon âme est toute abandonnée ;
> Je veux voir, jusqu'au bout, quel sera votre cœur,
> Et si de me trahir il aura la noirceur[1].

Enfin, il supporte l'épreuve suprême, la confusion de Célimène par les marquis, avec un calme apparent qui doit également coûter à sa jalousie, à son amour-propre, à son humeur franche et rude ; et, seul, le refus de Célimène de le suivre dans sa solitude le décide à rompre avec elle, parce qu'en lui l'amant et le misanthrope se trouvent alors également blessés. « Je vous refuse », lui dit-il. Mot caractéristique : car c'est lui, à vrai dire, qui est refusé ; mais il profite d'un semblant d'offre de Célimène pour reprendre instinctivement son attitude de justicier.

Un homme qui est soumis à de pareilles angoisses, si d'ailleurs il a l'humeur d'Alceste, ne peut que se montrer sans cesse irritable, s'emporter hors de toute mesure, et outrer sa pensée. Son esprit « se gendarme toujours », comme le lui dit Philinte. Il traite Philinte de « vil complaisant » pour un compliment fait à Oronte ; il appelle sa conduite « indigne, lâche, infâme » parce qu'il a fait à un indifférent l'accueil qu'impose la mode ; il lui crie : « Ah ! morbleu ! mêlez-vous, Monsieur, de vos affaires », quand celui-ci veut lui rendre service ; il parle de la

1. Acte IV, scène III, v. 1389 et 1415-1420.

« cohue » des amants de Célimène, et annonce aux marquis qu'il ne sortira qu'après eux ; il se déclare incapable de se maîtriser et menace de casser la tête à son valet, s'il ne s'explique promptement.

Voilà pour ses emportements ; que dire de ses exagérations ? Il veut rompre en visière à tout le genre humain, et il a conçu pour lui une effroyable haine ; il ira dire à la vieille Émilie, sans raison aucune, qu'elle est folle de se mettre du fard ; Oronte, à l'entendre, avait d'abord fait des vers trop *précieux* ; bientôt il a fait des vers *exécrables* ; une minute encore, et il est un homme à pendre. Voyez enfin Alceste devenant presque grossier pour Philinte et s'oubliant, lui, l'ennemi des pointes, jusqu'à en faire une effroyable à propos de la *chute* du sonnet d'Oronte :

La peste de ta chute, empoisonneur au diable !
En eusses-tu fait une à te casser le nez ! [1]

Ce farouche ennemi du monde lui donne la comédie, et d'autant plus qu'il n'a pu rester complètement en dehors de la corruption ambiante. Non seulement il aime une coquette, mais il emploie pour dire une vérité désagréable des circonlocutions qui ne partent pas d'une entière franchise ; maladroit d'ailleurs dans ses complaisances, il blesse plus par ses précautions mêmes qu'un autre ne ferait par la netteté de son langage :

ALCESTE.

Monsieur, cette matière est toujours délicate,
Et sur le bel esprit nous aimons qu'on nous flatte.
Mais un jour, à quelqu'un, dont je tairai le nom,
Je disois, en voyant des vers de sa façon,
Qu'il faut qu'un galant homme ait toujours grand empire
Sur les démangeaisons qui nous prennent d'écrire ;
Qu'il doit tenir la bride aux grands empressements
Qu'on a de faire éclat de tels amusements ;
Et que, par la chaleur de montrer ses ouvrages,
On s'expose à jouer de mauvais personnages.

1. Acte I, scène II, v. 334-335.

ORONTE.
Est-ce que vous voulez me déclarer par là
Que j'ai tort de vouloir... ?

ALCESTE.
Je ne dis pas cela ;
Mais, je lui disois, moi, qu'un froid écrit assomme,
Qu'il ne faut que ce foible à décrier un homme,
Et qu'eût-on, d'autre part, cent belles qualités,
On regarde les gens par leurs mauvais côtés.

ORONTE.
Est-ce qu'à mon sonnet vous trouvez à redire ?

ALCESTE.
Je ne dis pas cela ; mais, pour ne point écrire,
Je lui mettois aux yeux comme, dans notre temps,
Cette soif a gâté de fort honnêtes gens.

ORONTE.
Est-ce que j'écris mal ? et leur ressemblerois-je ?

ALCESTE.
Je ne dis pas cela ; mais enfin, lui disois-je,
Quel besoin si pressant avez-vous de rimer ?
Et qui diantre vous pousse à vous faire imprimer ?...

ORONTE.
Voilà qui va fort bien, et je crois vous entendre[1].

Devant les maréchaux, Alceste emploie des formules bizarres pour concilier, croit-il, sa franchise et les convenances. En somme, on l'estime, les femmes l'aiment (« comment une femme pourrait-elle ne pas aimer Alceste ? » disait une des meilleures Célimènes qu'ait connues la Comédie-Française, Mlle Mars) ; mais il fait rire, et l'on se moque de lui :

Par la sangbleu ! Messieurs, je ne croyois pas être
Si plaisant que je suis[2].

Il est plaisant sans le savoir et sans le vouloir. Tout en lui est spontané, tout a l'accent personnel. Non certes, il ne saurait s'appeler Pessimisme. On a discuté sur ce personnage d'Alceste — comme on discute sur certains grands personnages de l'histoire —, parce qu'il a sa profondeur

1. Acte I, scène II, v. 341-364 et 374.
2. Acte II, scène VI, v. 773-774.

et ses obscurités, et cela même est une ressemblance de plus avec la vie. Mais on sent qu'en le formant Molière a vraiment eu le pouvoir créateur, qu'Alceste aurait pu vivre, ou plutôt qu'il vit. Qu'importe que nous ignorions sa taille, son teint et telles autres particularités tout aussi peu importantes !

V

Molière tient-il pour Alceste, ou bien tient-il pour Philinte ? Cette question oiseuse, j'allais dire : cette question absurde, a été souvent discutée : je me garderai bien de la poser. Si Alceste est un être vivant, Philinte en est un autre, que Molière a pris plaisir à mettre en face d'Alceste, pour qu'ils s'opposent, comme dans la vie ; pour qu'ils fassent contraster leurs qualités (car tous deux en ont) et leurs défauts (car ils n'en manquent ni l'un ni l'autre). Seulement, les qualités comme les défauts de Philinte sont moins accusés, puisque Philinte, vivant dans le monde et voulant y vivre, désireux de ne se singulariser en rien (ce qui est justement ce qu'on appelle le bon ton et ce qui constituait au XVIIe siècle l'honnête homme), Philinte s'est appliqué à émousser ce qu'il pouvait avoir de trop saillant.

Est-il digne d'être l'ami d'Alceste, comme il l'a été avant que l'action s'engage, comme il le redeviendra sans doute quand la crise sera passée ? Oui certes. Il a du goût, comme Alceste, car ses compliments à Oronte sentent l'ironie, et il juge les marquis juste ce qu'ils valent. Il n'aime ni l'injustice, ni la fourberie, ni la médisance, et Éliante sait bien à qui elle parle, quand elle lui dit à l'oreille, au commencement de la scène des portraits :

> Ce début n'est pas mal ; et contre le prochain
> La conversation prend un assez bon train [1].

1. Acte II, scène IV, v. 583-584.

Il apprécie sainement tout ce qui est honnête, et voudrait bien être le mari d'Éliante, comme il tient à rester l'ami d'Alceste. Son dévouement à ce dernier est même singulièrement méritoire, puisque aucune rebuffade ne le décourage. Mais les vices qu'il n'aime pas, Philinte les accepte avec trop de facilité. Légèrement sceptique, il paraît s'amuser fort au spectacle un peu démoralisant du monde; et ce salon de la coquette, où Alceste souffre mort et martyre, lui est pour étudier ce monde un observatoire fort agréable. Sa postérité (car il en aura une, et c'est une preuve de plus qu'il est vivant) fera comme lui, ou un peu moins bien encore. Philinte sourit avec complaisance dans le monde : c'est dans le demi-monde que se promènera le complaisant sourire d'Olivier de Jalin, le héros d'Alexandre Dumas fils [1].

Mais, au fait, est-il bien sûr que nous ne soyons pas déjà dans le demi-monde avec Célimène ? Célimène n'a que vingt ans — du moins elle nous le dit, et, cette fois, on n'accusera pas Molière de ne s'être pas inquiété de l'âge de son personnage —, mais elle est veuve, et elle a bien profondément enterré son mari, car il n'en est question en aucune sorte ; nous ignorons tout de ce mari et de l'existence qu'il a faite à sa jeune femme ; il semble n'avoir vécu et n'être mort que pour assurer à Célimène plus de liberté d'allures et, si je puis dire, des coudées plus franches. De cette liberté comment a-t-elle usé ? Les insinuations d'Arsinoé sont-elles calomnieuses ? Les lettres que montrent les marquis au dénouement sont-elles sans gravité profonde ? Alceste, qui se déclare *trahi*, ne prend-il pas le mot dans tout son sens, et n'a-t-il pas des droits sur la coquette, autres que ceux qui peuvent résulter de paroles plus ou moins aimables ? — Il faut savoir entendre

1. Cf. Jules Lemaître, *Impressions de théâtre*, 1re série, p. 40.

à demi-mot, nous dit G. Larroumet[1]. Racine prétend que Bérénice n'avait pas eu les derniers engagements avec Titus, mais nous savons bien le contraire par l'histoire ; il nous donne Hermione pour une simple fiancée de Pyrrhus, mais une simple fiancée, quand on lui rend sa parole, ne se livre pas aux fureurs d'Hermione ; Molière dit que Célimène a simplement coqueté avec Alceste, Oronte, Clitandre et Acaste, mais alors c'est une bien inoffensive créature que cette Célimène, et on fait beaucoup de bruit pour peu de chose dans la scène des lettres, au dénouement.

Il est bon sans doute de savoir entendre à demi-mot ; mais, quand on se pique d'avoir l'ouïe fine et l'esprit avisé, on risque fort d'entendre ce qui n'a jamais été dit et ce que personne n'a voulu dire. Or, ni la Bérénice de Racine (il ne s'agit pas de celle de l'histoire, Racine ne s'étant jamais astreint à suivre l'histoire servilement), ni Hermione, ni Célimène n'ont été pour leurs auteurs ce que Larroumet veut qu'elles soient, et les textes le prouvent surabondamment. Larroumet n'aurait raison que si ces trois personnages figuraient dans des pièces du xxe ou du xixe siècle. De nos jours, la littérature n'est pas plus discrète dans ses investigations sur les mœurs que dans ses investigations sur la physionomie, le costume et l'habitation d'un personnage ; elle n'aime pas peindre la passion sans la pousser à ses derniers excès, elle n'aime pas analyser un vice sans lui faire commettre les pires débordements. Une Célimène qui n'aurait pas trois ou quatre amants paraîtrait par trop une héroïne de pièce ou de roman pour petites pensionnaires, de même qu'une Célimène dont on ne saurait pas où elle a été élevée, combien de temps elle a vécu avec son mari, de quelle fortune elle dispose, quel quartier et quelle rue elle habite, quels cos-

1. *Racine* (collection des *Grands Écrivains français*), p. 170. Cf. *Conférences de l'Odéon*, tome XII, Paris, 1900, in-12, p. 187 (Conférence sur *Andromaque*).

tumes elle aime à porter et quel est le style de son canapé ou de ses fauteuils, ne serait pas digne d'être présentée à des gens qui savent la vie et qui ont lu Balzac, Émile Zola ou Paul Bourget. — Cependant, il faut en prendre notre parti. Ni Racine, ni Molière n'avaient lu Bourget, Zola et Balzac, et ils pensaient que, pour n'avoir encore commis aucun acte dégradant, ni Bérénice, ni Hermione, ni Célimène ne perdaient leur intérêt et leur vérité. Coupables ou non de ce qu'on veut leur attribuer, elles n'en représentaient pas avec moins de force le regret, la jalousie, la coquetterie. Pas n'est besoin que Célimène s'appelle la baronne d'Ange[1] pour nous faire comprendre de quels manèges est capable la perfidie féminine et pour être vivante, à la façon dont nous avons tout à l'heure expliqué la vie de l'art.

Voyez-la en face d'Alceste, quand ce dernier agite avec rage le billet qu'elle a écrit à Oronte ; elle avoue ce qu'elle peut avouer, elle nie ce qu'elle doit nier, elle échappe à un éclaircissement difficile par des accents de fierté blessée, elle a recours au grand moyen surtout : « non, vous ne m'aimez pas », et, sans avoir le moins du monde prouvé qu'elle est innocente, elle reprend tout son empire sur Alceste.

Voyez-la aussi en face d'Arsinoé. Certes, la scène où s'expliquent ces deux soi-disant amies est caractéristique du dédain de l'art classique pour un certain réalisme : dans la vie réelle, Arsinoé ne déballerait pas dès son entrée chez Célimène, et sans même consentir à s'asseoir, le paquet de méchancetés qu'elle lui apporte ; elle causerait d'abord de choses et d'autres et amènerait de son mieux ce qui est le véritable objet de sa visite. Mais il y aurait là des hors-d'œuvre, du temps perdu sans profit réel, et Molière, autorisé par son public, va droit au plus pressé. Ce

1. Dans *le Demi-Monde*, d'Alexandre Dumas fils.

procédé n'empêche pas la scène d'être exquise de vérité et de profondeur.

Quand Arsinoé a feint de rapporter, dans l'intérêt même de Célimène, les bruits qui courent sur son compte, Célimène n'a garde de s'irriter ; elle rend coup pour coup avec un sourire :

Madame, j'ai beaucoup de grâces à vous rendre :
Un tel avis m'oblige, et loin de le mal prendre,
J'en prétends reconnoître, à l'instant, la faveur,
Par un avis aussi qui touche votre honneur ;
Et comme je vous vois vous montrer mon amie
En m'apprenant les bruits que de moi l'on publie,
Je veux suivre, à mon tour, un exemple si doux,
En vous avertissant de ce qu'on dit de vous.
En un lieu, l'autre jour, où je faisois visite,
Je trouvai quelques gens d'un très rare mérite,
Qui, parlant des vrais soins d'une âme qui vit bien,
Firent tomber sur vous, Madame, l'entretien.
Là, votre pruderie et vos éclats de zèle
Ne furent pas cités comme un fort bon modèle :
Cette affectation d'un grave extérieur,
Vos discours éternels de sagesse et d'honneur,
Vos mines et vos cris aux ombres d'indécence
Que d'un mot ambigu peut avoir l'innocence,
Cette hauteur d'estime où vous êtes de vous,
Et ces yeux de pitié que vous jetez sur tous,
Vos fréquentes leçons, et vos aigres censures
Sur des choses qui sont innocentes et pures,
Tout cela, si je puis vous parler franchement,
Madame, fut blâmé d'un commun sentiment[1]...

Il serait trop long maintenant de parler des personnages secondaires : je m'en console en songeant aux indications que, chemin faisant, j'ai données sur Éliante, sur Oronte et sur les marquis. Cependant, saluons au passage ces jeunes fats, que Molière a déclarés indispensables à la comédie dans *l'Impromptu de Versailles,* et qu'il imposera en effet à la comédie postérieure. Il ne pouvait être question d'une psychologie bien profonde pour ces jolies pou-

1. Acte III, scène IV, v. 913-936.

pées, toujours souriantes, mais sans cervelle ; Molière n'en a pas moins montré avec force, par la scène où ils se communiquent les lettres de Célimène et où ils accablent cette jeune femme, ce qu'il y a de grossièreté et de manque de délicatesse dans leur élégance ; leur portrait n'en est pas moins criant de ressemblance et de vie :

ACASTE.

Parbleu ! je ne vois pas, lorsque je m'examine,
Où prendre aucun sujet d'avoir l'âme chagrine.
J'ai du bien, je suis jeune, et sors d'une maison
Qui se peut dire noble avec quelque raison ;
Et je crois, par le rang que me donne ma race,
Qu'il est fort peu d'emplois dont je ne sois en passe.
Pour le cœur, dont surtout nous devons faire cas,
On sait, sans vanité, que je n'en manque pas,
Et l'on m'a vu pousser, dans le monde, une affaire
D'une assez vigoureuse et gaillarde manière.
Pour de l'esprit, j'en ai sans doute, et du bon goût
A juger sans étude et raisonner de tout,
A faire aux nouveautés, dont je suis idolâtre,
Figure de savant sur les bancs du théâtre,
Y décider en chef, et faire du fracas
A tous les beaux endroits qui méritent des has.
Je suis assez adroit ; j'ai bon air, bonne mine,
Les dents belles surtout, et la taille fort fine.
Quant à se mettre bien, je crois, sans me flatter,
Qu'on seroit mal venu de me le disputer.
Je me vois dans l'estime autant qu'on y puisse être,
Fort aimé du beau sexe, et bien auprès du maître.
Je crois qu'avec cela, mon cher Marquis, je croi
Qu'on peut, par tout pays, être content de soi [1].

« Allons, saute, marquis », a-t-on envie de dire à Acaste ; mais, bien que plaisant, le marquis de Molière est trop sérieux encore pour se permettre cet enfantillage : il le laisse pour le marquis de Regnard [2].

1. Acte III, scène I, v. 781-804.
2. Voir *le Joueur*, acte IV, scène X.

VI

J'ai fait de mon mieux pour présenter sous son vrai jour cette comédie du *Misanthrope*. Mais je ne puis me dissimuler en terminant qu'il nous est presque impossible aujourd'hui d'apporter à la lecture ou à la représentation de ce chef-d'œuvre les dispositions qu'y apportaient les contemporains et que le poète lui-même voulait qu'on y apportât. Alceste paraissait fort comique par ses manquements aux usages du monde : mais ce qu'on appelait alors le monde n'existe plus guère ; la galanterie s'en va, escortée dans sa retraite par la politesse ; la démocratie a autre chose à faire que de respecter tant de nuances. Ce qu'elle cherche, un peu à tâtons et non sans commettre de temps en temps quelque méprise, c'est ce qui préoccupait Alceste : la vérité, la sincérité, la justice. Si bien qu'Alceste, qui ne fait plus guère rire, nous paraît, au contraire, souffrir, pleurer, s'efforcer avec nous. Fabre d'Églantine en a fait un révolutionnaire, un sans-culotte vertueux et ami du peuple ; Francisque Sarcey le déclarait encore républicain[1] ; que de noms ne lui a-t-on pas donnés ! que de noms ne lui donnera-t-on pas, auxquels l'atrabilaire ami de Philinte ne s'attendait guère !

A certains égards cela est fâcheux, et il nous faut réagir, pour avoir une idée aussi saine et aussi exacte que possible de l'œuvre que nous étudions. Mais cela ne laisse pas aussi d'avoir son bon côté et de faire singulièrement honneur à Molière. Non seulement Alceste était vivant, comme nous l'avons montré, mais Alceste était immortel.

1. Dans un article de 1868, voir *Quarante ans de théâtre*, tome III, Paris, 1900, in-12, p. 95 sqq.

Ainsi il a traversé plus de deux siècles ; il a vu maintes révolutions ; il a senti quelles idées nouvelles s'agitaient sous les crânes des hommes : comment aurait-il pu ne rien apprendre et ne rien oublier? Comment rien n'aurait-il changé dans cette physionomie qui égayait, vers 1666, les habitués du salon de Célimène?

CHAPITRE IV

DU *MISANTHROPE* A *AMPHITRYON*

I

On a longtemps répété que, *le Misanthrope* n'ayant pas réussi, Molière avait dû écrire en hâte *le Médecin malgré lui*, et que la petite pièce s'était jointe à la grande dès la la quatrième représentation. « *Le Médecin malgré lui,* dit Voltaire, soutint *le Misanthrope*; c'est peut-être à la honte de la nature humaine, mais c'est ainsi qu'elle est faite : on va plus à la comédie pour rire que pour être instruit. *Le Misanthrope* était l'ouvrage d'un sage qui écrivait pour les hommes éclairés; et il fallut que le sage se déguisât en farceur pour plaire à la multitude. » Déguisement douloureux, dit-on, et dont Molière se serait vengé par un mot amer. Quand Lucas et Valère ont forcé Sganarelle à déclarer qu'il est médecin, comme celui-ci s'amuse à quelques facéties, Lucas de s'écrier : « Palsanguenne ! velà un médecin qui me plaît ; je pense qu'il réussira, car il est bouffon. » Sentez-vous l'allusion sanglante au public ? « Comment ai-je été assez fou, semble dire Molière, pour te présenter, à toi, public inintelligent, un personnage aussi noble et aussi sérieux qu'Alceste ? Tu l'as repoussé, et c'est bien fait pour moi ; comment ne m'en tenais-je pas à Sganarelle ? Pour celui-là, à la bonne heure ! tu es capable de le comprendre; je pense qu'il réussira, car il est bouffon. »

Tout cela flatte nos instincts romanesques ; malheureusement, tout cela est peu exact. *Le Misanthrope* n'a certes pas eu le succès qu'il méritait (et la faute en est en partie à l'allure peu dramatique de la pièce, en partie à ce que la cour, en deuil de la Reine-mère, n'a pu la voir et l'applaudir), mais il n'a pas fait non plus la chute que se figurait Voltaire. *Le Médecin malgré lui* n'a pas paru dès la quatrième représentation du *Misanthrope,* c'est-à-dire dès le 11 juin, mais le 6 août. Il n'a été joué avec *le Misanthrope* qu'à partir de la vingt-deuxième représentation, le 3 septembre, et seulement d'une façon tout exceptionnelle, car Molière jouait à la fois Alceste et Sganarelle, et c'était là pour une même soirée un fardeau écrasant. Enfin, la gaieté du *Médecin malgré lui* est trop sincère, trop débordante, pour que Molière ait eu, en écrivant cette œuvre, le rictus sardonique de l'auteur trahi par le succès et qui se venge en méprisant son public : « Ris donc, parterre, ris donc ».

La vérité, c'est qu'en donnant une pièce d'une gaieté folle deux mois seulement après son austère *Misanthrope*, Molière fournissait une nouvelle et éclatante preuve de son incroyable facilité. Et la vérité, c'est aussi qu'on courut voir Sganarelle avec plus d'empressement qu'Alceste :

L'estime qu'on en fait est une maladie
Qui fait que dans Paris tout court au médecin,

dit le journaliste Subligny ; et son confrère Robinet :

Les amateurs de la santé
Sauront que dans cette cité
Un médecin vient de paroître,
Qui d'Hippocrate est le grand maître.
On peut guérir en le voyant,
En l'écoutant, bref, en riant.
Il n'est nuls maux en la nature
Dont il ne fasse ainsi la cure.

Ne nous hâtons pas de condamner le public du XVIIe siè-

cle. Tous les publics qui ont suivi ont fait comme lui ; ils ont admiré *le Misanthrope,* mais ils ont pris plus de plaisir, au théâtre, à voir *le Médecin malgré lui.* De 1680 à 1906, *le Misanthrope* a été joué à la Comédie-Française 1 233 fois ; *le Médecin malgré lui* l'a été 1 625 ; c'est, après le *Tartuffe,* la pièce la plus jouée de Molière. Et, en effet, si « rire est le propre de l'homme », comme le voulait Rabelais, et si le rire est bienfaisant, rien n'est plus humain, rien n'est plus bienfaisant que ce chef-d'œuvre sans prétentions. Quelle qu'y puisse être dans le détail la part de l'imitation espagnole, *le Médecin malgré lui* c'est la vieille farce française, mais la vieille farce agrandie, animée par une verve intarissable, illuminée par des éclairs de génie, et, sous la fantaisie la plus extravagante en apparence, laissant voir la réalité, la vérité, la vie, saisies sur le vif.

II

La vieille farce française, quand elle ne faisait pas son sujet du scandale du jour, puisait dans le riche fonds des facéties populaires qui avaient aussi donné naissance aux fabliaux. Cherchons le sujet du *Médecin malgré lui :* nous le trouverons, partie dans un fabliau qui a pris diverses formes, mais dont la version la plus connue a pour titre : *le Vilain mire,* le vilain devenu médecin, — partie dans une farce que le bon Rabelais avait jouée à Montpellier et dont il riait encore longtemps après. Se peut-il sources plus gauloises ?

Le fabliau du *Vilain mire* nous entretient d'un paysan, qui, ayant épousé la fille d'un chevalier, craignait d'être trompé par elle, et qui, pour l'empêcher de songer à mal, a battait comme plâtre tous les matins. Au moment où elle désirait le plus se venger, la femme voit arriver deux

messagers du roi, qui cherchaient un médecin pour sa fille. « Mon mari est un grand médecin, dit-elle aux messagers ; mais il n'avoue sa science que quand on l'a bien battu. » Les messagers prennent le mari, le battent, le font médecin, et il guérit par des bouffonneries la fille du roi. Molière ne connaissait pas *le Vilain mire*, mais ce conte, cette *galéjade* était partout ; on en avait peut-être déjà fait quelque farce de tréteaux, et Molière lui-même (il ne semble pas qu'il y ait de doute à avoir à ce sujet) en avait tiré à son tour une farce, qu'il jouait encore en 1664 sous les titres : *le Médecin par force, le Fagotier* (car le paysan était devenu chez lui un fabricant de fagots), *le Fagoteux*. C'est cette farce que Molière reprit en 1666, en y introduisant quelques réminiscences de son *Médecin volant*, et qui devint *le Médecin malgré lui*, appelé aussi çà et là *le Médecin par force, le Médecin forcé, le Fagotier*. Le fabricant de fagots Sganarelle rosse sa femme Martine ; Martine veut s'en venger, et, quand Valère et Lucas, envoyés par Géronte, lui disent qu'ils cherchent un médecin pour Lucinde, la fille de Géronte, elle leur dénonce les talents de son mari, qui devient docteur à coups de bâton et qui, bien entendu, guérira Lucinde.

Mais de quelle maladie Lucinde est-elle atteinte ? C'est ici qu'intervient Rabelais et sa vieille farce de Montpellier :

Je ne vous avois oncques puys veu que jouastez à Montpellier avecques nos antiques amys Ant. Saporta, Guy Bouguier, Balthasar Noyer, Tollet, Jan Quentin, François Robinet, Jan Perdrier et François Rabelais, la morale comœdie de celluy qui avoit espousé une femme mute. — Je y estois (dist Epistemon). Ce bon mary voulut qu'elle parlast. Elle parla par l'art du Medicin et du Chirurgien, qui luy coupperent un encyliglotte qu'elle avoit soubs la langue. La parolle recouverte, elle parla tant et tant, que son mary retourna au Medicin pour remede de la faire taire. Le Medicin respondit en son art bien avoir remedes propres pour faire parler les femmes, n'en avoir pour les faire taire ; remede unicque estre surdité du mary contre cestuy interminable

parlement de femme. Le paillard devint sourd par ne sçay quelz charmes qu'ilz feirent. Sa femme, voyant qu'il estoit sourd devenu, qu'elle parloit en vain, de luy n'estoit entendue, devint enraigée. Puys, le Medicin demandant son salaire, le mary respondit qu'il estoit vrayement sourd, et qu'il n'entendoit sa demande. Le Medicin luy jecta on dours ne sçay quelle pouldre, par vertus de la quelle il devint fol. Adoncques le fol mary et la femme enragée se raslierent ensemble, et tant bastirent les Medicin et Chirurgien, qu'ilz les laisserent à demy mors. Je ne riz oncques tant que je feis à ce patelinage.

Comme la femme de ce « patelinage », c'est-à-dire de cette farce à la *Pathelin*, Lucinde est muette et, quand Sganarelle lui aura rendu la parole, elle en abusera tellement, que Géronte redemandera son mutisme ; mais Sganarelle lui proposera seulement de le faire sourd, et Géronte ne se souciera guère d'accepter la proposition.

Maintenant, pourquoi Lucinde est-elle muette ? Nous avons récemment vu une autre Lucinde, celle de *l'Amour médecin,* qui était malade par amour. Molière ne se pique pas beaucoup de varier ses intrigues, sûr que dans un même cadre son génie saura assez varier les tableaux. La seconde Lucinde, comme la première, est malade, ou plutôt fait semblant de l'être, parce qu'on ne veut pas lui donner celui qu'elle aime. Son amant pénètre auprès d'elle comme dans *l'Amour médecin* ; seulement, cette fois, il n'est pas médecin, il est apothicaire, et c'est Sganarelle qui l'introduit chez Géronte. Comme dans *l'Amour médecin,* elle se laisse enlever par son amant ; mais elle revient, car sans cela Sganarelle serait pendu, ce qui serait un dénouement fâcheux pour une farce. Elle obtient le consentement de son père, parce que son amant vient justement de faire un héritage. Et Sganarelle retrouve Martine, qu'il ne battra plus et qui ne le fera plus battre.

Un tel sujet est déjà plaisant. Mais surtout rien n'est plus plaisant que la mise en œuvre, et Molière y a prodigué tous les genres de comique, depuis le plus bas et le plus fait pour désopiler la rate sans fatiguer le cerveau,

jusqu'au plus élevé, — j'entends : jusqu'au plus élevé que puisse supporter la farce.

Tout d'abord, il s'agit de maintenir les traditions du théâtre populaire et de faire rire les grands enfants du parterre. Il nous est arrivé à tous de nous arrêter devant le modeste théâtre de Guignol, et nous avons entendu les éclats de rire qui s'élevaient de l'auditoire enfantin quand les coups de bâton pleuvaient sur la femme de Guignol ou sur le commissaire ; nous avons même, en ce cas, pris part à l'hilarité générale. Or, est-il une pièce du théâtre de Guignol où les coups de bâton soient distribués plus libéralement que dans *le Médecin malgré lui ?* Sganarelle bat Martine, Sganarelle et Martine battent M. Robert, Sganarelle est battu par Valère et Lucas et, à son tour, il bat Géronte. Lucas fait une belle démonstration à sa femme, et avec des gestes si exubérants, que Géronte en reçoit maints coups de poing, dont il se serait passé. D'autres jeux de scène ne sont guère moins significatifs. Sganarelle, encore fagotier, est en train de caresser sa chère bouteille, quand Valère et Lucas s'approchent de lui. Valère le salue à droite, et Sganarelle, craignant qu'on n'en veuille à sa bouteille, la met à gauche ; Lucas salue à gauche, et Sganarelle la serre sur sa poitrine. Ailleurs, Sganarelle, devenu médecin, a remarqué la belle nourrice Jacqueline, femme de Lucas ; à plusieurs reprises il feint d'embrasser le mari, et c'est la femme qu'il embrasse ; Lucas pousse Sganarelle et le fait pirouetter sur lui-même ; Jacqueline pousse Lucas et le fait pirouetter à son tour. Et, lorsque le feint apothicaire, l'amant, parle à Lucinde, Sganarelle tient d'assourdissants discours au père pour l'empêcher d'entendre ; il fait de grands gestes avec sa robe de docteur pour l'empêcher de voir. Lui-même se perd dans ses raisonnements, se démène, s'essouffle, et tombe dans le plus étonnant des galimatias.

Voilà un premier élément de la farce, et en voici un

second. Quand les enfants sont devenus majeurs (et quelquefois auparavant), la facétie populaire leur paraît fade, si elle n'est pas relevée par le sel de la gauloiserie. Aussi Sganarelle a-t-il la langue un peu vive et le geste un peu risqué. Sur ce point aussi il a de qui tenir, et Rabelais, l'entendant parler à Martine ou surtout le voyant cajoler la nourrice, reconnaîtrait en lui son Panurge. Nos vieux farceurs de 1610 ou de 1500 ne se trouveraient pas moins en pays de connaissance: la nourrice était un des personnages traditionnels de l'ancienne farce française.

Et la langue que parlent tous ces personnages, comme elle leur paraîtrait savoureuse ! C'est le patois de Lucas et de Jacqueline ; — ce sont les queues de phrase de cette dernière : « Je vous dis et vous douze que tous ces médecins n'y feront rian... » ; — ce sont les coq-à-l'âne du paysan Thibaut exposant la maladie de sa femme : « Alle est malade d'hypocrisie, Monsieu..., c'est-à-dire qu'alle est enflée par tout... Alle a, de deux jours l'un, la fièvre quotiguenne, avec des lassitules et des douleurs dans les mufles des jambes » ; — ce sont les proverbes populaires employés de la façon la plus imprévue : « s'il ne tient qu'à battre, la vache est à nous », disent Valère et Lucas se préparant à aborder le fagotier ; « où la chèvre est liée, il faut bian qu'alle y broute », dit Jacqueline se plaignant d'être liée pour la vie à son butor de Lucas ; — ce sont des mots familiers qui prennent une nouveauté piquante ; Sganarelle vient de couper du bois : « Ma foi, c'est assez travailló pour un coup (c'est-à-dire pour boire un coup)... Voilà du bois qui est salé comme tous les diables ». Lucas parle à Géronte du nouveau médecin qu'il lui amène : « Oui, il aime à bouffonner ; et l'an diroit par fois, ne v's en déplaise, qu'il a quelque petit coup de hache à la tête » ; on dit d'ordinaire un coup de marteau, mais c'est plutôt un coup de hache que doit avoir reçu un bûcheron. — Et partout enfin quelle verve !

quel feu dans le style, par exemple quand se disputent Sganarelle et sa femme !

SGANARELLE. — Baste, laissons là ce chapitre. Il suffit que nous savons ce que nous savons, et que tu fus bien heureuse de me trouver.

MARTINE. — Qu'appelles-tu bien heureuse de te trouver ? Un homme qui me réduit à l'hôpital, un débauché, un traître, qui me mange tout ce que j'ai ?

SGANARELLE. — Tu as menti : j'en bois une partie.

MARTINE. — Qui me vend, pièce à pièce, tout ce qui est dans le logis.

SGANARELLE. — C'est vivre de ménage.

MARTINE. — Qui m'a ôté jusqu'au lit que j'avois.

SGANARELLE. — Tu t'en lèveras plus matin.

MARTINE. — Enfin qui ne laisse aucun meuble dans toute la maison.

SGANARELLE. — On en déménage plus aisément.

MARTINE. — Et qui, du matin jusqu'au soir, ne fait que jouer et que boire.

SGANARELLE. — C'est pour ne me point ennuyer.

MARTINE. — Et que veux-tu, pendant ce temps, que je fasse avec ma famille ?

SGANARELLE. — Tout ce qu'il te plaira.

MARTINE. — J'ai quatre pauvres petits enfants sur les bras.

SGANARELLE. — Mets-les à terre.

MARTINE. — Qui me demandent à toute heure du pain.

SGANARELLE. — Donne-leur le fouet : quand j'ai bien bu et bien mangé, je veux que tout le monde soit saoul dans ma maison.

MARTINE. — Et tu prétends, ivrogne, que les choses aillent toujours de même ?

SGANARELLE. — Ma femme, allons tout doucement, s'il vous plaît.

MARTINE. — Que j'endure éternellement tes insolences et tes débauches ?

SGANARELLE. — Ne nous emportons point, ma femme.

MARTINE. — Et que je ne sache pas trouver le moyen de te ranger à ton devoir ?

SGANARELLE. — Ma femme, vous savez que je n'ai pas l'âme endurante, et que j'ai le bras assez bon.

MARTINE. — Je me moque de tes menaces.

SGANARELLE. — Ma petite femme, ma mie, votre peau vous démange, à votre ordinaire.

MARTINE. — Je te montrerai bien que je ne te crains nullement.

SGANARELLE. — Ma chère moitié, vous avez envie de me dérober quelque chose.

MARTINE. — Crois-tu que je m'épouvante de tes paroles ?

SGANARELLE. — Doux objet de mes vœux, je vous frotterai les oreilles.

MARTINE. — Ivrogne que tu es !

SGANARELLE. — Je vous battrai.

MARTINE. — Sac à vin !

SGANARELLE. — Je vous rosserai.

MARTINE. — Infâme !

SGANARELLE. — Je vous étrillerai.

MARTINE. — Traître, insolent, trompeur, lâche, coquin, pendard, gueux, belître, fripon, maraud, voleur... !

SGANARELLE. — Ah ! vous en voulez donc ?

MARTINE. — Ah, ah, ah, ah !

SGANARELLE. — Voilà le vrai moyen de vous apaiser[1].

C'était bien là le ton et le style de la farce; mais, pour la première fois depuis *Pathelin,* la farce était œuvre de génie.

Et c'est, de même, sans briser le cadre de la farce, mais en l'élargissant d'une façon admirable, que Molière, dans *le Médecin malgré lui,* cultivait la fantaisie, la satire et la vérité.

La fantaisie de cette pièce avait charmé Mme de Sévigné, qui y faisait de fréquentes allusions. « Nous avons changé tout cela, comme le cœur à gauche », disait-elle en songeant à l'une des hérésies médicales de Sganarelle, dix-neuf ans après que celui-ci avait paru sur le théâtre. Et il y avait vingt-trois ans que la pièce avait été jouée, quand elle écrivait : « Ce précieux baume la guérit dans la nuit si parfaitement, et de l'enflure, et du mal de gorge, et des amygdales, que le lendemain elle alla jouer à la fossette. » Ainsi s'amusait la spirituelle marquise d'une des prétendues cures de Sganarelle. Que de traits encore étaient pour l'égayer et revenaient peut-être dans sa conversation : Sganarelle vêtu de jaune et de vert comme s'il était « le méde-

1. Acte I, scène I.

cin des paroquets » ; la muette Lucinde traitée avec du pain trempé dans du vin, sous prétexte que c'est en mangeant du pain trempé dans du vin que les perroquets apprennent à parler ; Thibaut n'osant prononcer le mot d'apothicaire sans ajouter : « révérence parler », et Sganarelle, plus réservé encore, ne désignant la prétendue profession de Léandre que par un geste, à la vérité assez expressif ! A deux reprises, nous voyons Mme de Sévigné rappeler ces adieux de Martine et de Sganarelle qui préparent les plus piquantes charges d'Henri Monnier :

Martine. — Hélas ! mon cher mari, est-il bien vrai qu'on te va pendre ?
Sganarelle. — Tu vois. Ah !
Martine. — Faut-il que tu te laisses mourir en présence de tant de gens ?
Sganarelle. — Que veux-tu que j'y fasse ?
Martine. — Encore si tu avois achevé de couper notre bois, je prendrois quelque consolation.
Sganarelle. — Retire-toi de là, tu me fends le cœur.
Martine. — Non, je veux demeurer pour t'encourager à la mort, et je ne te quitterai point que je ne t'aie vu pendu.
Sganarelle. — Ah[1] !

Et que de fois n'a-t-elle pas dû rire aux larmes au souvenir de la consultation de Sganarelle !

Ici la fantaisie est constamment mêlée de satire. Molière, en effet, a eu une idée singulièrement heureuse. Sganarelle fait des fagots ; mais, avant d'échouer dans cet humble métier, il a poussé ses études jusqu'en sixième et il a servi pendant six ans un médecin. Dès lors, une fois revêtu de la robe et coiffé d'un chapeau des plus pointus, il pourra prononcer quelques mots techniques, imiter l'allure de MM. les docteurs authentiques, et faire la parodie des médecins. De quelle façon mordante il s'en acquitte, nous l'avons vu : pédant, il cite Aristote et Hippocrate (Hippocrate, dans son chapitre des chapeaux !) ; — avide, il solli-

1. Acte III, scène ix.

cite de l'argent, tout en faisant mille simagrées pour avoir l'air de n'en pas vouloir prendre ; — partisan de l'humorisme, il recommande les saignées pour la maladie à venir ; — infatué de son pouvoir, il menace de donner la fièvre aux clients récalcitrants ; — cynique, il se loue d'une profession où l'on peut gâter un homme sans que personne se plaigne et sans qu'on ait à en payer les pots cassés.

Et sous cette fantaisie et cette satire que de traits de vérité ! Beaucoup ont eu l'honneur de devenir des façons de proverbes : « Et voilà justement pourquoi votre fille est muette. — Cela est si biau que je n'y entends goutte. — Nous avons changé tout cela » ; — ou encore : « Il y a fagots et fagots. — Il me plaît d'être battue. — Et qui est ce sot là qui ne veut pas que sa femme soit muette? » C'est que ces mots, et les autres du même genre qu'on pourrait citer, rappellent à notre esprit des scènes où la vérité, pour avoir pris un costume de fantaisie, n'en est pas moins éclatante : la querelle de ménage entre Sganarelle et Martine ; — l'intervention malheureuse de M. Robert, sur qui l'homme et la femme, réconciliés momentanément, tombent à la fois ; — Sganarelle vantant sa marchandise, ses fagots, à Lucas et à Valère ; — Sganarelle, à qui l'on répète qu'il est médecin, finissant par céder à la suggestion et par se demander s'il ne l'est pas en effet ; — Géronte, qui a parlé du mutisme de sa fille à Sganarelle, s'émerveillant, par un effet naturel de la prévention, de ce que ce grand médecin a découvert que Lucinde était muette, de même que les clients des somnambules et des cartomanciennes s'émerveillent de se voir redit par ces personnes extralucides ce qu'ils viennent eux-mêmes de leur confier ; — Géronte, enfin, retrouvant le ravisseur de sa fille, levant furieux le bâton sur lui et remplaçant la bastonnade par une révérence profonde, quand il apprend que le ravisseur vient de faire un héritage et qu'il est riche : « Monsieur, votre vertu m'est tout à fait considé-

rable, et je vous donne ma fille avec la plus grande joie du monde ». Une scène nous offrirait réunies toutes les qualités que j'ai signalées jusqu'ici dans la pièce : celle où Valère et Lucas transforment en médecin le fagotier. Je me contente d'en citer la fin :

SGANARELLE. — Mais, Messieurs, dites-moi, ne vous trompez-vous point vous-mêmes ? Est-il bien assuré que je sois médecin ?

LUCAS. — Oui, par ma figué !

SGANARELLE. — Tout de bon ?

VALÈRE. — Sans doute.

SGANARELLE. — Diable emporte si je le savois !

VALÈRE. — Comment ? Vous êtes le plus habile médecin du monde.

SGANARELLE. — Ah ! ah !

LUCAS. — Un médecin qui a gari je ne sai combien de maladies.

SGANARELLE. — Tudieu !

VALÈRE. — Une femme étoit tenue pour morte il y avoit six heures ; elle étoit prête à ensevelir, lorsque, avec une goutte de quelque chose, vous la fîtes revenir et marcher d'abord par la chambre.

SGANARELLE. — Peste !

LUCAS. — Un petit enfant de douze ans se laissit choir du haut d'un clocher, de quoi il eut la tête, les jambes et les bras cassés ; et vous, avec je ne sai quel onguent, vous fîtes qu'aussitôt il se relevit sur ses pieds, et s'en fut jouer à la fossette.

SGANARELLE. — Diantre !

VALÈRE. — Enfin, Monsieur, vous aurez contentement avec nous ; et vous gagnerez ce que vous voudrez, en vous laissant conduire où nous prétendons vous mener.

SGANARELLE. — Je gagnerai ce que je voudrai ?

VALÈRE. — Oui.

SGANARELLE. — Ah ! je suis médecin, sans contredit : je l'avois oublié ; mais je m'en ressouviens. De quoi est-il question ? Où faut-il se transporter ?

VALÈRE. — Nous vous conduirons. Il est question d'aller voir une fille qui a perdu la parole.

SGANARELLE. — Ma foi ! je ne l'ai pas trouvée.

VALÈRE. — Il aime à rire. Allons, Monsieur.

SGANARELLE. — Sans une robe de médecin ?

VALÈRE. — Nous en prendrons une.

SGANARELLE (présentant sa bouteille à Valère). — Tenez cela, vous : voilà où je mets mes juleps. (Puis se tournant vers Lucas en crachant.) Vous, marchez là-dessus, par ordonnance du médecin.

Lucas. — Palsanguenne ! velà un médecin qui me plaît ; je pense qu'il réussira, car il est bouffon[1].

Ce dernier mot, qu'on a si mal voulu comprendre, signifiait : « Spectateurs, applaudissez ». Et les spectateurs de 1666 ont applaudi ; depuis deux siècles et demi, tous les spectateurs applaudissent.

III

Cependant, le deuil pesait à une cour galante et amie du plaisir. Anne d'Autriche était morte le 20 janvier 1666, et c'était seulement à la messe anniversaire, le 20 janvier 1667, que Bossuet devait prononcer l'oraison funèbre de la Reine-mère. Dès le 2 décembre 1666 commença à Saint-Germain une série de fêtes qui devaient se terminer le 20 février, et dont l'attrait principal était la représentation, maintes fois reprise, du *Ballet des Muses*.

Le Ballet des Muses se composait de treize entrées, avec défilés, tableaux vivants, danses, comédies. Le Roi y dansait à côté du marquis de Villeroy et d'autres grands seigneurs en face de Madame (Henriette d'Angleterre), de Mlle de La Vallière, de Mme de Montespan. La Reine, elle, ne dansait pas : elle se préparait pour le cadeau qu'elle devait faire au roi d'une fille le 2 janvier. Dans la troisième entrée figurait une pièce de Molière intitulée *Mélicerte*. Puis, comme il fallait varier les plaisirs, comme le *Ballet* changeait sans cesse ainsi que le mythologique Protée, *Mélicerte* fut, le 5 janvier, remplacée par *la Pastorale comique* ; en février, le 14 sans doute, on ajouta une quatorzième entrée faite par des Maures et précédée de la comédie *le Sicilien ou l'Amour peintre*. C'est de ces trois œuvres que nous avons à parler maintenant.

1. Acte I, scène v.

IV

On connait le mot du doge de Gênes lorsque, contrairement à une défense expresse de la constitution génoise, il fut obligé par Louis XIV de se rendre à la cour de France. « Que trouvez-vous de plus singulier à Versailles? » lui demandait-on. — « C'est de m'y voir. » Si l'on avait demandé à Molière : « Que trouvez-vous de plus singulier dans *Mélicerte?* » il aurait pu répondre d'une façon analogue : « C'est que j'en sois l'auteur ». Et, en effet, dans ses *Précieuses ridicules,* Molière avait impitoyablement raillé les romans et les pastorales, il s'était en particulier moqué du *Grand Cyrus* de Mlle de Scudéry et de son style précieux. Or, *Mélicerte* avait un sujet romanesque ; *Mélicerte* avait pour sous-titre : *Comédie pastorale héroïque* ; *Mélicerte* empruntait son sujet au *Grand Cyrus.* Deux bergères avaient le portrait du berger aimé par elles fait en miniature par un grand peintre et enfermé dans des boites magnifiques ; un amant parlait de ce haut style :

> Eh bien ! puisqu'il le faut, je jure par les Dieux,
> Et, si ce n'est assez, je jure par vos yeux,
> Qu'on me tuera plutôt que je vous abandonne.

Mieux encore, l'une des bergères en possession des précieuses miniatures disait à l'autre :

> Faisons en peu de temps, par un peu de couleurs,
> Confidence à nos yeux du secret de nos cœurs ;

et ce logogriphe, devant lequel Magdelon et Cathos se seraient pâmées, signifie : « faisons-nous connaître nos amants l'une à l'autre en nous montrant leurs portraits ». Ailleurs, Mélicerte, qui s'inspirait de *Don Garcie* et de *la Princesse d'Élide,* développait longuement une de ces apos-

trophes tragiques que Mascarille avait parodiées dans *l'Étourdi* :

> Ah ! mon cœur, ah ! mon cœur, je vous l'avois bien dit[1].

Comme le grand railleur devait sourire en écrivant toutes ces fadaises !

Mais enfin, pourquoi les écrivait-il ?

A cause que nous n'avons pas de pastorales écrites par Corneille, par Racine ou par Mme de La Fayette, à cause que nous ne lisons plus les romans et les pièces du XVIIe siècle dont les amours des bergers faisaient le fond, il nous semble que la pastorale n'a joué aucun rôle ou du moins n'a joué qu'un rôle insignifiant dans la littérature du XVIIe siècle ; mais les œuvres pastorales d'alors formeraient une formidable bibliothèque ; et si l'on n'y veut pas aller voir (ce que je comprends), qu'on lise au moins le volume que Saint-Marc Girardin a consacré aux principales de ces œuvres dans son *Cours de littérature dramatique*[2]. A la suite des Italiens Sannazar, auteur de *l'Arcadie,* le Tasse, auteur de *l'Aminte,* Guarini, auteur du *Berger fidèle*, la pastorale, sous forme de romans ou de pièces de théâtre, a sévi dans toute l'Europe au XVIe et au XVIIe siècle. En France et au théâtre, Alexandre Hardy a d'abord essayé de donner à la pastorale quelque vérité en y montrant la lutte des enfants contre les parents, de l'amour contre l'avarice, en y introduisant des tableaux de la vie bourgeoise ; mais le goût public était ailleurs : aux amours contrariés, aux chassés-croisés d'amours conventionnels, à l'intervention de la magie, aux apparitions de divinités ; et Hardy, qui tenait avant tout à contenter le

1. *Don Garcie,* Acte II, scène IV, v. 514-515 ; *La Princesse d'Élide,* fin du IVe acte ; *Mélicerte,* acte II, scène II, v. 382.

2. Pour le théâtre pastoral du XVIe siècle et du commencement du XVIIe, voir plutôt Jules Marsan, *la Pastorale dramatique en France à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle.* Paris, Hachette, 1905, in-8.

parterre, lui avait donné les folies qu'il demandait. Vers 1615, le succès colossal du grand roman d'Honoré d'Urfé, l'*Astrée*, avait rendu à la pastorale quelque vérité, en ce sens que la scène en était transportée en France, non en Arcadie, et que les auteurs étaient invités aux analyses psychologiques subtiles dans lesquelles excellait le peintre d'Astrée et de Céladon. Mais le romanesque n'en régnait pas moins dans des œuvres où les aventures se multipliaient; où les bergers et les bergères, loin de ressembler aux paysans, je ne dis pas de Zola, mais de Pouvillon ou de Ferdinand Fabre, voire de George Sand, n'étaient que des princes déguisés ; où il y avait de la magie, des mortes-vivantes, des druides et des vestales, tout un bric-à-brac que les auteurs se passaient religieusement. Malgré l'instinct dramatique d'un Mairet ou d'un Rotrou, malgré les beaux vers, vraiment inspirés çà et là par l'amour de la nature, d'un Racan, la pastorale, ridiculisée par Charles Sorel dans *le Berger extravagant,* n'avait pu se maintenir au théâtre comme genre distinct; elle avait reculé devant la tragédie, la tragi-comédie, la comédie, la farce même, mais elle s'était réfugiée dans l'opéra et dans le ballet de cour; elle se retrouvait, plus ou moins transformée, dans ces interminables romans de Mlle de Scudéry et de La Calprenède, où le grand Cyrus devenait le galant Artamène, où la farouche Lucrèce et le borgne Horatius Coclès échangeaient langoureusement des billets doux. Molière, dans *les Précieuses,* ricanait; Boileau allait décocher des épigrammes dans le joli dialogue des *Héros de roman*; mais Benserade, chargé de composer *le Ballet des Muses*, mettait dans la huitième entrée des personnages empruntés aux plus fameux romans: Théagène et Cariclée, Polexandre et Alcidiane, Mandane et Cyrus (Cyrus était représenté par Louis XIV). Dans la troisième entrée, Benserade plaçait une comédie pastorale héroïque confiée à Molière: et c'était *Mélicerte.*

Eroxène et Daphné, deux belles et nobles bergères — car il y a aussi de l'aristocratie parmi les bergers — aiment concurremment le jeune Myrtil, qui n'est guère encore qu'un enfant (Myrtil était joué par le fameux Baron, alors âgé de treize ans) ; mais Myrtil aime Mélicerte. Le père de l'enfant, Lycarsis (c'était Molière), veut d'abord le forcer à se promettre à l'une des deux bergères qui se le disputent ; cependant les larmes de son fils l'attendrissent, et il consentait à approuver l'amour de Myrtil et de Mélicerte, quand on annonce que le roi du pays arrive avec sa cour et qu'il vient chercher Mélicerte pour la marier à un grand seigneur. Mélicerte, en effet, est une fausse bergère ; Myrtil est un faux berger ; Lycarsis n'est pas le père de Myrtil ; toutes sortes de belles surprises se préparent, mais Molière nous a laissé le soin de les deviner. Pressé par le temps, il n'avait pu terminer sa pièce avant le 2 décembre 1666 ; la fête une fois passée, il s'est trop peu intéressé à ces aventures pour y revenir. Autrefois, hâtée par les ordres du Roi, *la Princesse d'Élide* « était venue donner des marques de son obéissance un pied chaussé et l'autre nu » ; *Mélicerte* avait fait mieux ou pis : elle était venue négligemment passer sa tête par la porte entrebâillée de la salle où se tenait le Roi ; puis, le Roi lui ayant jeté un coup d'œil favorable, elle s'était empressée de disparaître pour jamais.

Au reste, il y a de jolies choses dans *Mélicerte* : des scènes plaisantes dans le rôle de Molière-Lycarsis ; des vers attendris du même Lycarsis sur la paternité :

> Ah ! que pour ses enfants un père a de foiblesse !
> Peut-on rien refuser à leurs mots de tendresse ?
> Et ne se sent-on pas certains mouvements doux,
> Quand on vient à songer que cela sort de vous [1] ?

puis des scènes gracieuses en vers amébées, c'est-à-dire

1. Acte II, scène v, v. 543-546.

où les bergères Eroxène et Daphné se répondent vers par vers, distique par distique ; puis un couplet précieux de Myrtil au petit oiseau qu'il a pris pour l'offrir à Mélicerte, et les vers charmants dont il accompagne son cadeau :

... J'ai fait tantôt, charmante Mélicerte,
Un petit prisonnier que je garde pour vous,
Et dont peut-être un jour je deviendrai jaloux :
C'est un jeune moineau qu'avec un soin extrême
Je veux, pour vous l'offrir, apprivoiser moi-même.
Le présent n'est pas grand ; mais les divinités
Ne jettent leur regard que sur les volontés :
C'est le cœur qui fait tout[1]. . . . . .

Je pourrais citer encore les vers curieux où Lycarsis décrit le prince et sa cour ; et le prince, sans qu'on en puisse douter, c'est Louis XIV : Racine, quatre ans plus tard, devait de même décrire ce Prince sous le nom de Titus dans *Bérénice*. Mais passons : ces curiosités ne nous éclairent point sur l'évolution du génie de Molière.

Nous avons moins encore à apprendre dans *la Pastorale comique*.

Molière n'a pas publié cette œuvre, non plus que la précédente ; mais la précédente a été donnée par les éditeurs des œuvres posthumes en 1682, tandis que de *la Pastorale comique* pas un mot n'était resté dans les papiers, dans les tiroirs de Molière. Ce que nous en connaissons nous a été transmis par le livret officiel du *Ballet des Muses* : ce sont les parties chantées, où se trouvent quelques vers bouffons et un chant final en l'honneur de la passion. Nous ne pouvons estimer fort ce canevas préparé pour les broderies musicales de Lulli, et nous arrivons en hâte au *Sicilien*, qui a été la perle du *Ballet des Muses*.

V

Le Sicilien ou l'Amour peintre n'est qu'une petite comé-

1. Acte II, scène III, v. 384-391.

die-ballet en un acte, mais où des traits plaisants rappellent le meilleur Molière des farces ; où une fine peinture de la jalousie rappelle tant de tableaux de cette passion que contiennent *le Dépit amoureux, l'École des maris, l'École des femmes, le Misanthrope* ; où la hardiesse de la décoration, la fantaisie poétique et le pittoresque de la mise en œuvre font songer tantôt à Musset, tantôt à Shakespeare. Il soulève de plus une curieuse question de style, qu'il importe d'examiner tout d'abord.

« Tout ce qui n'est point prose est vers, et tout ce qui n'est point vers est prose », déclare en 1670 le maître de philosophie à M. Jourdain. Cependant M. Pierre Louys dira beaucoup plus tard, en 1896 — et ce sera pour louer la prose-vers ou les vers-prose de M. Paul Fort — : « Désormais, il existe un style intermédiaire entre la prose et le vers français, un style complet qui semble unir les qualités contraires de ses deux aînés. » M. Paul Fort a-t-il vraiment inventé quelque chose ? il ne semble point. Déjà Buffon (pour ne point parler encore de Molière) avait cherché l'harmonie du style avec une telle ardeur, qu'il avait çà et là versifié sa prose :

La plus noble conquête
que l'homme ait jamais faite
est celle de ce fier et fougueux animal...

Après les admirables efforts de Chateaubriand pour créer une prose lyrique, dont les alinéas ressemblent à autant de strophes sans renoncer pourtant aux rythmes propres de la prose, d'autres écrivains, au sens musical à la fois plus tyrannique et moins sûr, prodiguent dans leur prose les vers blancs, Musset, par exemple, dans ses *Comédies et Proverbes*, Michelet surtout, Michelet vieilli. Ainsi, dans *la Bible de l'humanité* :

Le pasteur a le temps de chanter aux nuages...
Il a le temps de suivre, au ciel de la Chaldée,
les longs voyages des étoiles.

Mais la nuit, mais le jour, le Perse, agriculteur,
doit veiller, travailler, combattre.

Ainsi encore, dans cette peinture d'un aigle emportant un serpent :

Les zigzags aigus, violents,
que l'éclair trace aux nues,
le noir serpent tordu les décrit dans l'azur.
Mais l'oiseau ne lâche pas prise.
Ils monte(nt). A peine on les distingue.
L'aigle emporte sa proie aux profondeurs du ciel
et disparaît dans la lumière.

Je pourrais citer M. Péladan, M. Catulle Mendès et bien d'autres ; terminons cette brève revue par M. Maeterlinck, dont les vers ressemblent souvent à de la prose, mais dont la prose ressemble souvent à des vers. Voici ce que dit Guido dans *Monna Vanna*, drame en prose (Je cite exactement, sans faire de coupures) :

Je ne me cache plus, et ma honte s'éloigne !...
Je vais sortir d'ici plus pur que les plus purs ;
et plus heureux que ceux qui n'avaient rien perdu !
Maintenant vous pouvez acclamer ma Vanna !...
Je l'acclame avec vous et plus haut que vous tous.

Il lui arrive même, comme à Buffon, de semer des rimes dans sa prose :

Je ne devine pas... Les mots les plus cru*els*
ajoutent peu de chose à des malheurs ré*els*.

Même chose arrive à M. de Gramont, qui a écrit en vers blancs plutôt qu'en prose son adaptation récente de *Jules César*.

Jusqu'à quel point tous ces contradicteurs du maître de philosophie de M. Jourdain peuvent-ils se réclamer de Molière lui-même ?

Il n'est sans doute pas de pièce en prose de Molière où quelques vers ne se soient glissés. Voici, dans *les Précieuses ridicules* :

> Sans doute je l'y prends, et de telle façon,
> que je veux me venger de cette impertinence.

Dans *Don Juan*, où le discours de don Louis à son fils est en grande partie rythmé comme de la poésie, voici deux vers dont le premier est fort gai, et le deuxième fort beau :

> Et qui vit sans tabac n'est pas digne de vivre.

> La naissance n'est rien où la vertu n'est pas.

Mais c'est surtout dans *George Dandin* et dans *l'Avare* que les vers se multiplient. Pourquoi? On a supposé que Molière s'était proposé d'écrire ces pièces en vers ; que, pressé par le temps, il avait commencé par les écrire en prose ; mais qu'il avait gardé, comme des pierres d'attente, tous les vers qui lui venaient et qui pouvaient être utilisés plus tard. L'hypothèse n'est pas inadmissible ; mais on peut supposer aussi, et plus simplement, qu'écrivant tantôt en vers, tantôt en prose, Molière, dans la rapidité de sa composition, confondait parfois les deux langages. Pour *le Silicien*, cette explication paraît vraiment insuffisante, car de longues tirades peuvent tout entières être écrites sous forme de vers ; et, avec quelque exagération, sans doute, avec quelque artifice, je le veux bien (mais il n'en est pas moins remarquable qu'il l'ait pu faire), Anatole de Montaiglon a publié une édition du *Sicilien*, où toute la pièce sans exception se présente sous forme de vers libres non rimés. Et voici l'explication ingénieuse de cet érudit. Molière, en 1667, avait lu les deux premières parties des *Contes* que La Fontaine avait publiées de 1665 à 1667 ; il lisait les fables que son ami allait publier l'année suivante ; il s'était pris d'enthousiasme pour les vers libres ; il songeait à écrire en vers libres l'*Amphitryon*, qui, comme le premier recueil de *Fables*, est de 1668 ; en attendant, sans rien dire à personne, il se faisait la main en composant des vers libres, qu'il ne prenait pas la peine de

rimer et qu'il se proposait de ne signaler aux yeux par aucun artifice typographique, quand il publierait sa pièce. Plus j'y songe, plus l'idée de Montaiglon me paraît heureuse ; car, d'une part, elle explique bien certaines inversions et certaines façons de parler propres à la poésie, qui, à la vérité, ne sont pas nouvelles dans l'œuvre de Molière, mais qui n'avaient jamais été prodiguées comme ici :

> Mais je m'en vais prendre mon voile,
> je n'ai garde *sans lui* de paroître à ses yeux...
>
> Je vous ferai toucher dans la main l'un de l'autre...
>
> Je veux *jusques au jour* les faire *ici* chanter... ;

et, d'autre part, cette idée permet d'éviter même les exagérations de Montaiglon ; car Molière a pu ne pas s'exercer également au maniement du vers libre dans toute la pièce, et des passages trop prosaïques peuvent avec avantage rester en prose. Quoi qu'il en soit, dans mes citations j'accuserai la forme du vers. Jetons un coup d'œil sur la pièce.

Nous sommes en Sicile, pays des amours ardentes et où l'esclavage s'est maintenu plus longtemps qu'ailleurs. Une fois de plus, la scène est à Messine, la ville des sérénades et des fantaisies poétiques. Il fait nuit, une nuit noire, aussi noire que le costume du Scaramouche de la comédie italienne. Hali, valet ou esclave du Français Adraste, arrive avec des musiciens au pied d'une maison endormie ou qui paraît l'être :

> Chut... N'avancez pas davantage,
> et demeurez dans cet endroit,
> jusqu'à ce que je vous appelle.
> Il fait noir comme dans un four :
> le ciel s'est habillé ce soir en Scaramouche,
> et je ne vois pas une étoile
> qui montre le bout de son nez.

Sotte condition que celle d'un esclave !
de nè vivre jamais pour soi
et d'être toujours tout entier
aux passions d'un maître !...
Et parce qu'il est amoureux,
il faut que, nuit et jour, je n'aie aucun repos.
Mais voici des flambeaux, et sans doute c'est lui.

C'est lui, en effet, qui ne peut trouver aucun repos, tant l'agite l'amour qu'il éprouve pour la belle Isidore, une grecque, esclave affranchie du Sicilien Don Pèdre. En l'honneur de celle qu'il aime, il fait chanter par les musiciens une sérénade, où au chant plaintif, en mineur, de deux amoureux languissants répond le chant joyeux, en majeur, d'un amoureux qui riposte à l'inhumanité par le dédain. Le bruit de la sérénade a éveillé la maison. Don Pèdre se précipite en bonnet de nuit et en robe de chambre, avec une épée sous le bras. Les flambeaux s'éteignent. « Qui va là ? » demande Don Pèdre en allongeant dans l'obscurité un soufflet à Hali ; « ami », répond Hali, en ripostant vigoureusement. Don Pèdre rentre pour appeler à l'aide ; Adraste et Hali se retirent. Le jour naît : c'est une nouvelle phase de l'action qui commence.

Don Pèdre est un abominable jaloux, qui n'ose laisser Isidore seule un instant, et qui donc, ayant à sortir de bon matin, a fait lever Isidore de bon matin pour le suivre. La belle est de méchante humeur et prend plaisir à irriter le jaloux. Elle lui déclare qu'elle a été réjouie par la sérénade de la nuit :

ISIDORE.

Il est vrai ; la musique en étoit admirable.

DON PÈDRE.

C'étoit pour vous que cela se faisoit ?

ISIDORE.

Je le veux croire ainsi, puisque vous me le dites.

DON PÈDRE.

Vous savez qui étoit celui
qui donnoit cette sérénade ?

ISIDORE.

Non pas ; mais, qui que ce puisse être,
je lui suis obligée.

DON PÈDRE.

Obligée !

ISIDORE.

Sans doute,
puisqu'il cherche à me divertir.

DON PÈDRE.

Vous trouvez donc bon qu'on vous aime ?

ISIDORE.

Fort bon. Cela n'est jamais qu'obligeant.

Et elle continue en faisant effrontément la théorie de la coquetterie :

Quelque mine qu'on fasse,
on est toujours bien aise d'être aimée :
ces hommages à nos appas
ne sont jamais pour nous déplaire.
La grande ambition des femmes
est, croyez-moi, d'inspirer de l'amour.
Tous les soins qu'elles prennent
ne sont que pour cela ;
et l'on n'en voit point de si fière
qui ne s'applaudisse en son cœur
des conquêtes que font ses yeux.

Tout autre certes est l'humeur de Don Pèdre :

Mon amour vous veut toute à moi ;
sa délicatesse s'offense
d'un souris, d'un regard qu'on vous peut arracher ;
et tous les soins qu'on me voit prendre
ne sont que pour fermer tout accès aux galants.

Cet aigre et piquant dialogue est interrompu par Hali, déguisé en virtuose turc et accompagné de chanteurs et de danseurs ; il vient, dit-il, faire ses offres de service à une personne considérable comme Don Pèdre, et il chante une chanson à l'adresse d'Isidore, où est exprimé tout l'amour qu'Adraste éprouve pour elle, toute l'horreur qu'il éprouve pour le jaloux. Pour que Don Pèdre ne s'effarouche pas, Hali fait suivre chaque grave couplet

d'un couplet bouffon, en prétendu langage turc, où il se propose comme valet à Don Pèdre. Mais Don Pèdre a compris ; il le fait entendre aux fripons sur les mêmes airs, tout en maniant un bâton avec une mimique fort expressive. Hali s'enfuit, en jurant que, malgré Don Pèdre, Isidore sera bientôt à Adraste. Il va travailler à ce résultat, et le hasard y travaille aussi, car Don Pèdre allait faire peindre Isidore ce jour-là même, et le peintre, ami d'Adraste, a délégué ses fonctions à l'amoureux.

Nouveau changement : nous voici dans la maison de Don Pèdre et d'Isidore. Adraste va peindre la jeune grecque, et il y a là une scène de galanterie exquise, troublée — on pourrait dire aussi : favorisée, puisque le jaloux fait valoir l'homme aimable — par les maladroites brutalités de Don Pèdre :

ISIDORE.

Je ne suis pas comme ces femmes
qui veulent, en se faisant peindre,
des portraits qui ne sont point elles,
et ne sont point satisfaites du peintre
s'il ne les fait toujours plus belles que le jour.
Il faudroit, pour les contenter,
ne faire qu'un portrait pour toutes :
un teint tout de lis et de roses,
un nez bien fait, une petite bouche,
et de grands yeux vifs, bien fendus,
et surtout le visag(e) pas plus gros que le poing,
l'eussent-elles d'un pied de large.
Pour moi, je vous demande un portrait qui soit moi,
et qui n'oblige point à demander qui c'est.

ADRASTE.

Il seroit malaisé
qu'on demandât cela du vôtre,
et vous avez des traits
à qui fort peu d'autres ressemblent.
Qu'ils ont de douceur et de charmes,
et qu'on court de risque à les peindre !

DON PÈDRE.

Le nez me semble un peu trop gros.

On ne sait comment Adraste sortirait de son entreprise, si l'ingénieux Hali ne survenait encore une fois. Il se nomme Don Gilles d'Avalos, il a une affaire d'honneur, il vient consulter Don Pèdre, et, tout en parlant avec lui, il l'empêche de voir qu'Adraste s'entretient avec Isidore et la fait consentir à un enlèvement. Le ton n'est pas celui du *Médecin malgré lui*, mais les expédients sont les mêmes.

Et en voici un qui rappelle *l'École des maris*. Une femme voilée se précipite chez Don Pèdre, échappant à son mari, qui la brutalisait pour avoir soulevé un instant son voile. Elle supplie Don Pèdre d'intercéder pour elle. O surprise ! le mari jaloux, c'est Adraste lui-même, et le voici. Don Pèdre s'en étonne, lui demande la grâce de sa femme, obtient qu'il la pardonne, et la femme sort avec Adraste, toujours couverte de son voile. Bien entendu, Don Pèdre a été trompé : celle qui s'en va c'est Isidore, à qui la femme voilée vient de prêter son voile et son costume ; et quand Don Pèdre croit retrouver Isidore, il est en présence d'une femme inconnue, qui, sans pitié, tire pour lui la morale de la pièce. « Que veut dire cela ? » s'écrie Don Pèdre. — « Ce que cela veut dire ?

Qu'un jaloux est un monstre haï de tout le monde. »

Don Pèdre s'élance hors de sa maison ; il court chez un sénateur pour lui demander justice ; mais le sénateur est en fête ; le sénateur ne songe qu'à une mascarade où dansent des gens vêtus en Maures. Le jaloux a beau crier, ce sont des danses qui terminent la comédie.

« *Le Sicilien*, dit un critique, M. Le Breton, est assurément le plus joli opéra-comique qui se puisse imaginer, et seul *le Barbier de Séville*, non point celui de Beaumarchais, mais celui de Rossini, lui est comparable. » Or, cet opéra-comique, composé au milieu des fatigues d'un acteur, d'un directeur et d'un courtisan, venait deux mois après

une aimable bluette pastorale, six mois après la plus désopilante des farces, huit mois après la plus noble, la plus haute, la plus profonde des comédies. L'histoire de l'art fournit-elle beaucoup d'exemples d'une aussi prodigieuse souplesse de génie ?

CHAPITRE V

AMPHITRYON ET *GEORGE DANDIN*

I

Nous venons d'admirer la souple fécondité de Molière, donnant en huit mois cinq pièces, et cinq pièces fort dissemblables : *le Misanthrope, le Médecin malgré lui, Mélicerte, la Pastorale comique* et *le Sicilien*. Or, *le Sicilien* est, au plus tard, du 14 février 1667, et la pièce qui a suivi, *Amphitryon*, n'est que du 13 janvier 1668. Onze mois d'intervalle, c'est beaucoup pour notre poète, et il ne nous a pas habitués à un aussi long silence. Comment l'expliquer ? On a surtout parlé du découragement qu'auraient causé à Molière les malheurs nouveaux du *Tartuffe*. Le 5 août 1667, *Tartuffe*, nous l'avons vu, paraissait pour la première fois sur la scène du Palais-Royal, et le lendemain un huissier venait signifier à la troupe, au nom de M. le Premier Président de Lamoignon, l'interdiction de jouer la terrible pièce : le 11, l'archevêque Hardouin de Péréfixe lançait un mandement contre elle, et le Roi lui-même, quand Molière lui eut fait présenter ses doléances en Flandre où il guerroyait, n'osa défendre son auteur favori contre d'aussi graves autorités. On comprend que Molière ait été pris de tristesse devant cette nouvelle épreuve ; mais il faut ajouter aussi que sa santé allait se délabrant de plus en plus. En avril, le bruit de sa mort courut dans Paris, et il lui fallut pendant deux mois se tenir éloigné de son

cher théâtre. Deux mois de maladie, sept semaines d'interruption après la représentation du *Tartuffe*, deux semaines de relâche, en décembre, à cause du jubilé ! On voit que l'année 1667 a été une année critique pour Molière et pour sa troupe.

A-t-il songé, comme on l'a dit, à descendre définitivement de la scène et à briser sa plume ? Puis, a-t-il été réconforté de nouveau par quelques promesses du Roi ? C'est ce dont on trouverait la preuve dans quelques vers d'*Amphitryon*, si l'on pouvait prouver que Molière, en les écrivant, a vraiment songé à lui-même :

Sosie, à quelle servitude
Tes jours sont-ils assujettis !
Notre sort est beaucoup plus rude
Chez les grands que chez les petits.
Ils veulent que pour eux tout soit, dans la nature,
Obligé de s'immoler.
Jour et nuit, grêle, vent, péril, chaleur, froidure,
Dès qu'ils parlent, il faut voler.
Vingt ans d'assidus services
N'en obtiennent rien pour nous ;
Le moindre petit caprice
Nous attire leur courroux.
Cependant notre âme insensée
S'acharne au vain honneur de demeurer près d'eux,
Et s'y veut contenter de la fausse pensée
Qu'ont tous les autres gens que nous sommes heureux.
Vers la retraite en vain la raison nous appelle ;
En vain notre dépit quelquefois y consent :
Leur vue a sur notre zèle
Un ascendant trop puissant,
Et la moindre faveur d'un coup d'œil caressant
Nous rengage de plus belle [1].

Molière a-t-il pu s'appliquer ces vers ? On hésite à le croire, tant, ainsi entendus, ils paraissent osés ; mais, d'autre part, ce n'est pas l'esclave Sosie qui a pu dire sérieusement :

Vers la retraite en vain la raison nous appelle,

1. Acte I, sc. 1, vers 166-187.

et l'on sait que les poètes comiques, comme les anciens bouffons de cour, pouvaient se permettre des privautés toutes particulières. Moron, joué par Molière, avait déjà dit à Versailles dans *la Princesse d'Élide* :

... L'on doit regarder comme l'on parle aux grands,
Et vous êtes parfois d'assez fâcheuses gens.

Quoi qu'il en soit, arrivons à l'œuvre même où se trouvent ces vers, à l'*Amphitryon*.

II

Quelques auteurs veulent que Molière, après *les Précieuses ridicules*, comme il commençait à se sentir maître de son art, se soit écrié : « Je n'ai plus que faire d'étudier Plaute et Térence. » Cette assertion a été souvent discutée. On a montré que l'authenticité en était fort douteuse ; on a dit que le mot attribué à Molière témoignerait de trop peu de modestie ; mais on n'a pas dit, je crois, — et c'était le plus important — que ce mot donne une idée absolument fausse de la carrière de Molière. Molière, en effet, qui avait étudié Plaute et Térence au collège, ne s'est point d'abord inspiré d'eux quand il a voulu composer des comédies. Il a suivi les traces des farceurs de l'Hôtel de Bourgogne ; il a imité le théâtre italien ; il a cherché des sujets et des incidents chez les Espagnols ; mais aux anciens qu'a-t-il emprunté ? *L'École des maris* elle-même, que l'on invoque en pareil cas, doit beaucoup moins à Térence qu'à Mendoza. C'est lorsque Molière a tiré de la tradition française, et de l'Italie, et de l'Espagne, tout ce qu'on en pouvait tirer pour la constitution d'une comédie nouvelle, c'est alors que, comme si enfin il était sûr de ne pas se laisser détourner de sa voie par le respect dû aux anciens, il vient vers eux, s'amuse à les imiter, et coup sur coup — non sans originalité certes — « fait du Plaute et du

Térence » dans trois pièces : *Amphitryon,* 1668 ; *l'Avare,* 1668 ; *les Fourberies de Scapin,* 1671.

Il se peut, d'ailleurs, que le hasard seul ait amené Molière à se rapprocher ainsi des anciens. S'il a imité Térence dans *les Fourberies,* c'est peut-être parce qu'il avait déjà imité Plaute dans deux œuvres antérieures ; s'il a imité Plaute dans *l'Avare,* c'est peut-être parce qu'il avait déjà été amené à le fréquenter pour l'*Amphitryon* ; et, s'il l'a fréquenté pour l'*Amphitryon,* c'est peut-être parce qu'il avait été frappé du succès persistant au théâtre d'un *Amphitryon* français, celui que Rotrou avait donné en 1636 sous ce titre : *les Sosies.* En 1650, et plus tard aussi sans doute (mais les preuves nous manquent), *les Sosies* avaient été repris avec un grand succès par le théâtre du Marais, qui avait prodigué à cette occasion les décorations et les machines qui constituaient sa spécialité dramatique. De même donc que, trois ans auparavant, Molière avait fait un *Don Juan* pour profiter de la vogue des *Festins de Pierre* et pour mieux lutter contre ses rivaux, de même il semble que Molière ait fait un *Amphitryon* pour enlever au Marais une de ses forces ; et, en effet, l'*Amphitryon* de Molière, avec son prologue que jouent Mercure, perché sur un nuage, et la Nuit, traînée en l'air par un char attelé de deux chevaux, — avec son dénouement, où Mercure et Jupiter s'envolent successivement dans les cieux, — l'*Amphitryon* est une pièce à grand spectacle ; et le journaliste Robinet en loue les décorations et « les machines volantes » avec autant d'enthousiasme que l'intrigue, les passions et l'enjouement.

Mais, dès lors, l'œuvre de Molière n'est-elle pas un plagiat ? « Il a tout pris sur Rotrou, et Rotrou sur Plaute. Je ne vois pas pourquoi on applaudit à des plagiaires », disaient déjà en 1668 les « Monsieur Lysidas ». « Molière a beaucoup imité Rotrou sans le dire », ajoute Saint-Marc Girardin.

Les « Monsieur Lysidas » étaient dans leur rôle ; mais le mot de Saint-Marc Girardin est vraiment étrange. En quoi Molière avait-il besoin de dire qu'il imitait *les Sosies*, alors que *les Sosies* étaient connus de tous et que leur imitation frappait les yeux ? Celui qui aujourd'hui remanierait *Ruy Blas*, celui qui jugerait à propos de refaire des vers comme :

> Bon appétit, messieurs ! — O ministres intègres !

ou :

> Je crois que vous venez d'insulter votre reine ;

ou :

> Donc je marche vivant dans mon rêve étoilé !

celui-là aurait-il besoin de nous prévenir ? et ne regarderait-il pas plutôt une telle précaution comme offensante ? — Seulement, aujourd'hui, personne ne songera à refaire les vers de *Ruy Blas*, à moins d'avoir une intention de parodie, tandis que Molière ne craignait point, alors qu'il n'avait aucunement l'intention de parodier Rotrou, de refaire le vers :

> Point, point d'Amphitryon où l'on ne dîne point,

en écrivant :

> Le véritable Amphitryon
> Est l'Amphitryon où l'on dîne.

Trouvant une ingénieuse addition de Rotrou à Plaute dans ces vers de Sosie qui suivent la révélation finale de Jupiter :

> Cet honneur, ce me semble, est un triste avantage.
> On appelle cela lui sucrer le breuvage,

il reprenait aussi l'idée, et presque l'image dans ce vers, qui est devenu proverbe :

> Le seigneur Jupiter sait dorer la pilule.

Autrement dit, les idées du XVIIe siècle en général, et de Molière en particulier, sur l'imitation diffèrent complètement des nôtres. Nous admettons qu'on traduise ou qu'on imite des œuvres antiques ou étrangères : à nos yeux, c'est rendre hommage à Shakespeare, à Eschyle, à Aristophane ou à Euripide que de mettre à la scène un *Hamlet*, des *Érynnies*, une *Lysistrata* ou des *Phéniciennes*. Nous admettons encore qu'on imite des œuvres françaises dont le style est devenu incompréhensible pour le public, comme *Pathelin* ou *le Cuvier* ; mais toute œuvre moderne est sacrée, et il ne faut point que nos auteurs y touchent, à moins de la modifier, de la transposer d'une façon complète. L'expression surtout appartient à qui l'a trouvée, et le moindre oubli de ce droit de propriété fait crier au plagiat.

Molière, Racine, Voltaire pensaient sur ce point tout autrement. Ils interdisaient une imitation trop précise aux maladroits qui ne savaient point faire oublier ceux qu'ils dépouillaient ; mais ils pensaient — et d'excellents esprits depuis ont regretté qu'il ne fût plus permis de penser de même — que c'était un gain pour les lettres, quand une idée dramatique, un mouvement heureux, une expression piquante, au lieu de rester enfouis dans une œuvre déjà morte ou destinée à périr, passaient dans un chef-d'œuvre pour participer à sa vie et faire à jamais la joie des délicats. Que fallait-il pour qu'une imitation précise ne fût pas condamnée par les bons juges ? Que l'endroit imité fût amélioré par l'imitateur ; — que l'ensemble de l'œuvre portât la marque de l'auteur nouveau. Appliquez ces règles à l'*Amphitryon*, et vous ne songerez plus à le condamner, car partout où Molière reprend des idées et des expressions de Plaute ou de Rotrou, il leur donne une nouvelle valeur ; et quant à la physionomie de la pièce, elle diffère de la physionomie de l'*Amphitryon* latin ou des *Sosies* français.

Le mythe d'*Amphitryon* appartient à la plus ancienne

mythologie. Jupiter est amoureux d'Alcmène, femme du roi de Thèbes Amphitryon; mais, connaissant sa vertu et désespérant de réussir auprès d'elle malgré toute sa grandeur, il profite du temps où le mari lutte contre des ennemis pour prendre la figure d'Amphitryon et se substituer à lui auprès de la fidèle épouse. Amphitryon, de retour, est bouleversé en apprenant qu'Alcmène a cru le voir pendant son absence. Il exhale sa colère. Tout à coup le tonnerre éclate, Jupiter manifeste sa puissance, Alcmène donne naissance à deux fils, dont l'un, Hercule, vient de Jupiter et, à peine né, étouffe deux serpents dans son berceau. Amphitryon s'incline respectueusement devant le Dieu et lui demande sa protection. Tel est le sujet que Sophocle et Euripide avaient traité, d'une façon tragique sans doute; qu'Archippe, Eschyle l'Alexandrin et Rhinthon avaient traité d'une façon déjà plaisante. Est-ce à ces derniers auteurs qu'est due l'invention si heureuse des personnages de Mercure et de Sosie? Mercure a accompagné Jupiter sur la terre, et, comme le roi des Dieux a pris la figure d'Amphitryon, son serviteur Mercure a pris la forme d'un esclave d'Amphitryon, Sosie; n'ayant rien de mieux à faire, il fait enrager Sosie, et voilà toute trouvée une série de scènes amusantes, même si l'on veut continuer à prendre au sérieux l'aventure principale.

Et force était bien de la prendre au sérieux, puisqu'elle faisait partie des traditions religieuses, et puisque le principal personnage était le maître de l'Olympe en personne. « Ma pièce est une tragédie, nous dit Plaute, puisque des Dieux y jouent un rôle; elle est aussi une comédie, puisqu'on y voit un esclave; mettons que c'est une tragi-comédie. » Et, si c'est une tragi-comédie de par le mélange des personnages, c'en est une aussi parce que le sérieux s'y mêle au plaisant. Mercure et Sosie jouent partout un rôle comique; mais Jupiter est à la fois un séducteur dont les bons tours font rire un public peu regardant en fait de

morale, et un Dieu puissant, dont la majesté reste malgré tout visible et devant qui l'on tremble au dénouement ; — Amphitryon est un roi et un guerrier, dont le ton héroïque s'impose même à ce pleutre de Sosie dans le récit de bataille qui ouvre la pièce ; c'est un chef de famille antique, qui se sent atteint dans sa propriété aussi bien que dans son honneur par l'affront fait à Alcmène, et dont la colère est terrible ; c'est enfin un croyant qui adore sans arrière-pensée le Dieu, quand celui-ci se fait connaître. Quant à Alcmène, c'est une admirable figure de matrone romaine. aimante, chaste, ayant un souci profond de son honneur, et ne pouvant souffrir d'être soupçonnée. A lui seul, ce personnage suffirait à donner une physionomie grave et noble à cette œuvre, par ailleurs si amusante.

Quand il a fait passer en français la pièce de Plaute, Rotrou n'en a pas sensiblement changé l'aspect. Quelques traits tout nouveaux ont été ajoutés et ont préparé la voie à Molière, celui surtout que je citais tout à l'heure et qui est si peu d'accord avec l'esprit religieux de Plaute :

> On appelle cela lui sucrer le breuvage.

Mais, en général, Rotrou, encore incapable de moderniser une œuvre antique et, d'ailleurs, habitué à la tragi-comédie, a laissé à l'*Amphitryon* son caractère mixte. C'est avec Molière que l'œuvre, bien que toujours la même dans ses grandes lignes, a cependant changé profondément.

Il ne pouvait plus être question, en effet, au milieu du XVIIe siècle, de nous faire croire à la naissance miraculeuse du fils d'Alcmène et de nous faire adorer le Dieu séducteur. Le récit de la naissance et des premiers exploits d'Hercule était encore dans la pièce de Rotrou, il a été supprimé dans celle de Molière ; Jupiter n'a plus eu de tonnerre que pour la forme, et pour l'éclat du spectacle ; sans descendre jusqu'à la parodie mythologique un peu grossière que Scarron mettait dans le *Virgile travesti* ou

dans *le Typhon*, ou à celle, plus spirituelle, que Meilhac et Halévy devaient mettre plus tard dans *Orphée aux enfers* et dans *la Belle Hélène*, Molière nous a fait sourire des divinités qu'il mettait en scène par d'amusants anachronismes :

Je ne vis de ma vie
Un Dieu plus diable que toi,

dit Sosie à Mercure, lequel se plaint que les poètes le fassent aller à pied « comme un messager de village », et déclare que l'influence de sa planète (Mercure) le porte un peu à la malice. Le Jupiter de Molière est encore un Dieu, si l'on veut ; mais c'est surtout un courtisan du XVIIe siècle et un bel esprit. Saint-Marc Girardin est très sévère pour les discours précieux qu'il tient à Alcmène et pour sa distinction entre le mari et l'amant qui sont en lui. Et pourtant, rien n'est plus approprié au rôle et au ton nouveau de l'œuvre. Jupiter est un mari en apparence et, en fait, un amant. Et quand même il ne serait qu'un mari — je ne fais en ce moment que de la littérature, et je parlerai tout à l'heure au nom de la morale — ne pourrait-il pas, étant tout amour, vouloir ne trouver que de l'amour chez la femme qui se donne à lui ? Sans renier son titre légal d'époux, ne pourrait-il pas désirer que l'affection seule de sa femme, et non pas son respect pour la loi, lui valût tout son bonheur ? Les vers de Jupiter sont subtils, mais ils sont exquis :

Je ne vois rien en vous dont mon feu ne s'augmente :
Tout y marque à mes yeux un cœur bien enflammé ;
Et c'est, je vous l'avoue, une chose charmante
De trouver tant d'amour dans un objet aimé.
Mais, si je l'ose dire, un scrupule me gêne
Aux tendres sentiments que vous me faites voir ;
Et pour les bien goûter, mon amour, chère Alcmène,
Voudroit n'y voir entrer rien de votre devoir :
Qu'à votre seule ardeur, qu'à ma seule personne,
Je dusse les faveurs que je reçois de vous,
Et que la qualité que j'ai de votre époux
Ne fût point ce qui me les donne.

ALCMÈNE.

C'est de ce nom pourtant que l'ardeur qui me brûle
Tient le droit de paroître au jour,
Et je ne comprends rien à ce nouveau scrupule
Dont s'embarrasse votre amour.

JUPITER.

Ah ! ce que j'ai pour vous d'ardeur et de tendresse
Passe aussi celle d'un époux,
Et vous ne savez pas, dans des moments si doux,
Quelle en est la délicatesse.
Vous ne concevez point qu'un cœur bien amoureux
Sur cent petits égards s'attache avec étude,
Et se fait une inquiétude
De la manière d'être heureux.
En moi, belle et charmante Alcmène,
Vous voyez un mari, vous voyez un amant ;
Mais l'amant seul me touche, à parler franchement,
Et je sens, près de vous, que le mari le gêne [1].

En face de ce Jupiter, qui commet toujours une vilenie, comme dans Plaute et Rotrou, mais qui est devenu si subtilement, si précieusement amoureux, il y aurait un manque d'harmonie à mettre encore une matrone austère et avant tout préoccupée de son devoir. L'Alcmène de Molière est aussi une honnête femme et une épouse fidèle; mais avant tout c'est l'amour qui l'anime; c'est son amour blessé qui proteste douloureusement contre les soupçons d'Amphitryon ; c'est son amour attendri qui lui pardonne. — Le rôle d'Amphitryon, rôle pénible, et qui ne pouvait être fort heureux en dépit de beaux accents, est modernisé aussi en ce qu'Amphitryon n'est plus le chef de famille jaloux de son autorité, mais uniquement le mari jaloux de son honneur, et en ce qu'au dénouement, au lieu de s'incliner devant Jupiter, il se tait, et, comme on dit, n'en pense pas moins sans doute. — Sosie, si joliment dessiné déjà par Plaute et Rotrou, a été perfectionné encore. Il y a plus d'unité plaisante dans son rôle, où le ton héroïque, où le ton grave ne paraissent plus. — Enfin, Molière a

1. Acte I, sc. III, vers 565-592.

créé deux personnages diversement remarquables : Argatiphontidas et Cléanthis. Argatiphontidas n'est qu'une silhouette, mais expressive, de soldat bouillant, de second de duel inhabile aux accommodements. — Quant à Cléanthis, femme de Sosie, elle amène dans la pièce des scènes un peu scabreuses, mais singulièrement spirituelles.

Molière a toujours aimé, pour montrer comment les mêmes sentiments se transforment en passant dans des âmes différentes et dont la situation est différente, à mettre dans ses pièces deux actions parallèles, dont l'une a pour héros des maîtres et l'autre des valets. C'est ainsi qu'il a enrichi l'intrigue de l'*Amphitryon,* en opposant au couple Amphitryon-Alcmène, troublé par Jupiter, le couple Sosie-Cléanthis, troublé par Mercure. Mais ici le procédé est plus piquant, car, si Jupiter a recherché Alcmène, Mercure a rebuté Cléanthis, et il n'y a pas seulement un rapport entre les deux couples, il y a aussi un très amusant contraste.

Je pourrais insister sur maints détails : par exemple, le prologue nouveau entre Mercure et la Nuit, dont Molière a emprunté l'idée à un dialogue de Lucien ; ou le ton comique donné au récit de bataille — héroïque dans Plaute et Rotrou — que Sosie se propose de faire à Alcmène au premier acte ; ou l'idée amusante qu'a Sosie, faisant répétition de ce récit, de se représenter Alcmène par la lanterne qu'il tient à la main, qu'il pose à terre, et avec laquelle il dialogue. Mais étude du détail, étude des personnages, étude de l'action, tout nous amène à une constatation unique : c'est que, sans rabaisser plus qu'il ne fallait ses héros, en leur gardant même la dignité qui convenait à leurs noms et à leurs titres, Molière n'a plus laissé à l'*Amphitryon* le caractère mixte, tragi-comique, qu'il avait chez ses devanciers. Sa pièce est une comédie, dont le dénouement, religieux et merveilleux chez Plaute, est

devenu ironique et railleur, et dont la couleur générale s'accommode à merveille avec ce dénouement.

Le style et la versification complètent l'harmonie de cette œuvre d'art.

Le style est d'une poésie parfois, d'une vivacité spirituelle le plus souvent, qui sont proprement un charme. Rappelez-vous tous ces mots devenus proverbes :

Cet homme assurément n'aime pas la musique.

Le véritable Amphitryon
Est l'Amphitryon où l'on dîne.

La foiblesse humaine est d'avoir
Des curiosités d'apprendre
Ce qu'on ne voudroit pas savoir.

Et rien, comme tu le sais bien,
Veut dire rien ou peu de chose.

S'inspirant peut-être des *Contes* et des *Fables* de La Fontaine, plus probablement enhardi par l'*Agésilas* de Corneille, qui datait de 1666, Molière a écrit sa pièce en vers libres. Mais les vers libres d'*Amphitryon* sont plus variés et plus souples que ceux d'*Agésilas*, presque uniquement composés d'alexandrins et d'octosyllabes. Moins complexes, à leur tour, que les vers libres de La Fontaine, puisqu'ils ne comprennent que quatre mètres, dont le plus court est même beaucoup moins employé : vers de 12, de 10, de 8 et de 7 syllabes, les vers libres d'*Amphitryon* n'en sont pas moins aussi exquis que ceux des *Fables*. Je n'y trouve qu'un seul défaut : encore est-il rare. C'est le rapprochement peu harmonieux d'un vers de 12 syllabes et d'un vers de 7, ou d'un vers de 8 et d'un vers de 7. La Fontaine commet la même faute que Molière et, comme lui, la commet rarement.

Mais, au reste, il n'est pas vrai que le vers libre d'*Amphitryon* soit absolument le vers libre des *Fables*. M. Charles Comte, qui a étudié cette question, a montré que La Fon-

taine n'évite pas les rimes plates, qu'il n'observe aucune précaution spéciale pour la disposition de ses rimes ni pour la construction de ses phrases, qu'il ne fait pas suivre une rime masculine d'une rime masculine différente, ni une rime féminine d'une autre rime féminine; — tandis que Molière, dans l'*Amphitryon*, évite les rimes plates; n'enchaine jamais par leurs rimes des groupes de vers distincts; fait toujours commencer et finir un groupe de rimes avec le commencement et la fin d'une phrase, sans jamais admettre de rime excédante; enfin, manque 58 fois à la règle de l'alternance des rimes quand il passe d'un de ces groupes de rimes à un autre. Autrement dit, La Fontaine écrit simplement des vers libres, et Molière, d'après M. Comte, compose des stances libres. Cette conclusion, trop systématique et qui ne s'accommode pas de tous les faits, a été modifiée par M. Henri Chatelain. D'après lui, Molière n'écrit pas proprement des stances; mais, comme, « dans une œuvre dramatique, le poète recherche et trouve d'instinct, pour sa période poétique, une forme d'un contour net et d'un dessin bien arrêté », ses groupes de rimes n'en ressemblent pas moins le plus souvent à des stances[1].

Prenons par exemple La Fontaine :

> Il étoit une vieille ayant deux chambrières :
> Elles filoient si bien que les sœurs filandières
> Ne faisoient que brouiller au prix de celles-ci.
> La vieille n'avoit point de plus pressant souci...
>
> (V, 6, 1-4) :

et :

> La perte d'un époux ne va point sans soupirs ;
> On fait beaucoup de bruit ; et puis on se console :

1. C'est la formule de M. Comte pour *Psyché* que M. Chatelain applique à l'*Amphitryon*. Cf. Charles Comte : *Étude sur les vers libres de Molière comparés à ceux de La Fontaine et aux stances de la versification lyrique*. Versailles, 1893, in-8 ; et Henri Chatelain : *Les vers libres de Molière dans Amphitryon* (*Mélanges de Philologie offerts à M. F. Brunot*, 1904, in-8, p. 41-53).

Sur les ailes du Temps la tristesse s'envole,
Le Temps ramène les plaisirs.
Entre la veuve d'une année
Et la veuve d'une journée
La différence est grande ; on ne croiroit jamais
Que ce fût la même personne :
L'une fait fuir les gens et l'autre a mille attraits.
Aux soupirs vrais ou faux celle-là s'abandonne ;
C'est toujours même note et pareil entretien ;
On dit qu'on est inconsolable ;
On le dit, mais il n'en est rien,
Comme on verra par cette fable,
Ou plutôt par la vérité.

(VI, 21, 1-15.)

Comparons maintenant le couplet d'Argatiphontidas, qu'aussi bien je tenais à citer. Il se compose de trois stances — réelles ou apparentes, il n'importe.

Première stance : rimes entrelacées en *ée* et en *ais,* chacune répétée trois fois :

Je n'embarrasse point là-dedans ma pensée ;
Mais je hais vos Messieurs de leurs honteux délais ;
Et c'est un procédé dont j'ai l'âme blessée,
Et que les gens de cœur n'approuveront jamais.
Quand quelqu'un nous emploie, on doit, tête baissée,
Se jeter dans ses intérêts.

La seconde stance commence par une rime masculine en *ords* suivant la rime masculine en *ais* (ce qui serait monstrueux s'il n'y avait là que des vers libres, et ce qui est conforme aux habitudes de Ronsard, de Malherbe, de Corneille, de Racine, de Béranger pour passer d'une stance à une autre). Rimes entrelacées d'abord, croisées ensuites, en *ords* et en *aire,* quatre de chaque sorte :

Argatiphontidas ne va point aux accords.
Écouter d'un ami raisonner l'adversaire
Pour des hommes d'honneur n'est point un coup à faire :
Il ne faut écouter que la vengeance alors.
Le procès ne me sauroit plaire ;
Et l'on doit commencer toujours, dans ses transports,

Par bailler, sans autre mystère,
De l'épée au travers du corps.

Troisième stance : Rimes croisées en *ienne* et en *oint :* trois en *ienne*, deux en *oint*. La phrase étant finie après la troisième rime en *ienne*, la stance l'est aussi, et Molière change de rime sans ajouter une troisième rime en *oint :*

Oui, vous verrez, quoi qu'il advienne,
Qu'Argatiphontidas marche droit sur ce point ;
Et de vous il faut que j'obtienne
Que le pendard ne meure point
D'une autre main que de la mienne [1].

Multiplier les analyses serait fatigant, et donner d'autres citations serait inutile. Qui ne se rappelle la scène où Sosie se prépare à conter à Alcmène la victoire d'Amphitryon ? celle où Mercure, après l'avoir *déssosié*, pousse la condescendance jusqu'à lui prouver qu'il est, lui Mercure, le vrai Sosie ? celle enfin où l'esclave essaie de persuader à son maitre qu'il a été exproprié de son nom et de sa nature ? Sur le charme de ces vers et sur l'esprit de ce style, critiques et public sont depuis longtemps d'accord.

III

Six mois après la première représentation d'*Amphitryon*, en juillet 1668, Molière était appelé à Versailles. La Franche-Comté était conquise, la paix d'Aix-la-Chapelle était signée ; il s'agissait de célébrer ces glorieux événements par des fêtes dignes du Roi-Soleil. Et ce furent de belles fêtes, en effet : les jardins de Versailles transformés, des palais édifiés en un clin d'œil, des jets d'eau jaillissant partout, un repas composé de cinq services qui n'avaient

1. Acte III, sc. VII, vers 1827-1845.

pas moins de cinquante-six grands plats chacun ; et, au milieu de ces splendeurs, une comédie-ballet d'une espèce assez particulière, due à la collaboration des deux grands amuseurs, des deux Baptistes : Baptiste Lulli et Jean-Baptiste Molière. Deux pièces s'y emboîtent l'une dans l'autre. C'est une sorte d'opéra pastoral (paroles de Molière et musique de Lulli), avec la lutte obligée de l'indifférence et de la passion, un combat des partisans de l'amour et des partisans de Bacchus, l'union finale de ces deux divinités ; et, dans cet opéra, s'y entremêlant acte par acte, une comédie en trois actes et en prose de Molière seul : *George Dandin ou le mari confondu.*

Cette fois encore, Molière avait été pressé par le temps, et, comme pour *l'Amour médecin* renouvelé du *Médecin volant*, comme pour *le Médecin malgré lui* renouvelé du *Fagoteux*, il avait repris une farce de sa jeunesse : *la Jalousie du Barbouillé*. Une scène, celle du Docteur, en était déjà passée, agrandie, dans *le Dépit amoureux* et dans *le Mariage forcé ;* il s'agissait de reprendre et d'agrandir le reste, d'en tirer une farce plus ample, à laquelle on pourrait donner ce titre : *le Mari confondu.* Molière l'a fait en multipliant les moyens de la farce : la servante délurée — George Dandin dit : dessalée — qui pousse sa maîtresse à se dessaler à son tour ; le paysan qui se croit finaud, et qui, d'une criante naïveté au contraire, révèle tous les secrets qu'il doit garder ; la coquette qui fait des saluts et des signes à un beau monsieur et dont le mari croit que signes et saluts s'adressent à lui-même ; la femme qui feint de bâtonner un galant et qui a soin de faire tomber les coups sur le mari ; des personnages qui se cherchent dans l'obscurité, se prennent les uns pour les autres ou se heurtent. (Sur ce dernier point, Beaumarchais, tout en s'écartant de la bouffonnerie, copiera Molière dans *le Mariage de Figaro* ; et Pailleron, dans *le Monde où l'on s'ennuie,* ne dédaignera pas de copier Beaumarchais.) En trois

actes comme en un, *le Mari confondu* est toujours une farce, ainsi qu'en trois actes aussi *le Médecin malgré lui* en était une.

Mais *le Médecin malgré lui*, où la verve est plus irrésistible d'ailleurs, contenait de remarquables traits d'observation ; il en est de même du *Mari confondu*. Et, de plus, Molière a doublé sa farce d'une comédie, qu'on pourrait appeler : *le Paysan mal marié* (c'est d'ailleurs le titre donné par le journaliste Robinet), qu'on pourrait aussi appeler : *la Mésalliance*. La mésalliance, sujet éternel du théâtre et du roman, sous diverses formes : mésalliance des âges (*Ecole des vieillards* de Casimir Delavigne) ; mésalliance des tempéraments et des caractères (premiers romans de George Sand) ; mésalliance des éducations (*Madame Bovary*) ; mésalliance des conditions (*Un mariage d'amour* d'Ancelot ou *Catherine* de M. Lavedan). C'est à la fois une mésalliance d'éducations et une mésalliance de conditions que Molière a mises à la scène. George Dandin, sorte de bourgeois campagnard fort cossu, a été séduit par la finesse et la grâce futée d'Angélique de Sotenville ; il a rêvé de s'unir à la noblesse et, bien mieux, de faire souche de noblesse, car Angélique de Sotenville appartient par sa mère à la famille de la Prudoterie, où la noblesse se transmet aussi par les femmes. Il a demandé Angélique à ses parents, qui la lui ont accordée sans trop la consulter. Le voilà mari d'une *demoiselle* ; le voilà qui s'appelle M. de la Dandinière ; le voilà en passe d'avoir des enfants gentilshommes ; mais il est traité avec une humiliante hauteur par ses beaux-parents ; mais sa femme le dédaigne et rêve de courtisans qui lui conteront fleurette ; mais il sent que les pires catastrophes se préparent :

Ah ! qu'une femme Demoiselle est une étrange affaire, et que mon mariage est une leçon bien parlante à tous les paysans qui veulent s'élever au-dessus de leur condition, et s'allier, comme j'ai fait, à la maison d'un gentilhomme ! La noblesse de soi est

bonne, c'est une chose considérable assurément ; mais elle est accompagnée de tant de mauvaises circonstances, qu'il est très bon de ne s'y point frotter... George Dandin, George Dandin, vous avez fait une sottise la plus grande du monde. Ma maison m'est effroyable maintenant, et je n'y rentre point sans y trouver quelque chagrin.

Hé bien ! George Dandin, vous voyez de quel air votre femme vous traite. Voilà ce que c'est d'avoir voulu épouser une Demoiselle : l'on vous accommode de toutes pièces, sans que vous puissiez vous venger, et la gentilhommerie vous tient les bras liés. L'égalité de condition laisse du moins à l'honneur d'un mari liberté de ressentiment ; et si c'étoit une paysanne, vous auriez maintenant toutes vos coudées franches à vous en faire la justice à bons coups de bâton. Mais vous avez voulu tâter de la noblesse, et il vous ennuyoit d'être maître chez vous.

Vous l'avez voulu, vous l'avez voulu, George Dandin, vous l'avez voulu, cela vous sied fort bien, et vous voilà ajusté comme il faut ; vous avez justement ce que vous méritez [1].

Telle est la plainte qui retentit tout au long de cette œuvre ; tel est le *leitmotiv* de cette symphonie douloureuse.

« Douloureuse », ai-je dit ? Eh ! oui, depuis la comédie larmoyante et les déclamations romantiques, nous sommes devenus plus sensibles ; depuis la Révolution française, nous sommes devenus plus démocrates ; et de ce pauvre mari qui souffre, de ce bourgeois accablé par des hobereaux, nous sommes constamment tentés d'avoir pitié. De plus, que voyons-nous dans les œuvres de notre temps où un mari comme George Dandin est victime d'une coquine comme Angélique ? L'action est grave, le dénouement est plus grave encore ; au dernier acte, ou bien le mari s'inspire de l'Évangile, et il pardonne, avec des gestes solennels ; ou bien il s'inspire de la tirade fameuse de Dumas fils : « tue-la », et il met pour jamais sa femme hors d'état de le trahir : il y a, parmi les auteurs, l'école du

1. Acte I, sc. I ; acte I, sc. III ; acte I, sc. VII.

bénitier et l'école du revolver, comme a dit spirituellement M. Chantavoine. Comment toutes ces influences : sensibilité croissante, démocratie montante, souvenir de drames poignants, n'assombriraient-elles pas pour nous *George Dandin?* Un jour, un éminent acteur de la Comédie-française, Got, s'est laissé aller à jouer *George Dandin* dans la manière noire : c'était triste à mourir, nous ont dit ceux qui l'ont entendu ; cela réalisait tout à fait le mot de Michelet : « George Dandin est douloureux ».

Michelet et Got auraient fort étonné Molière. Le comique de Molière, comme celui de ses contemporains, est volontiers cruel, mais il reste du comique ; les nasardes pleuvent sur la tête des Dandin, des Pourceaugnac, des M. Jourdain, mais Molière ne se laisse pas aller à l'attendrissement ; la comédie qu'on nous donne confine au drame, mais elle est intimement mêlée à une farce : *le Paysan mal marié* ferait pleurer, mais *le Mari confondu* fait rire aux éclats.

Et ce mélange du drame et de la farce, dont nous venons de signaler l'importance pour le ton général de l'œuvre, est remarquable aussi pour ce qui concerne sa composition.

La vieille farce française, que Molière avait cultivée en province, au lieu d'une intrigue ne comportait guère qu'une situation. Lors donc que Molière voulait développer et mettre en trois actes une de ses anciennes farces, il avait le choix entre deux procédés : ou bien corser la situation par les préliminaires et les menus incidents qu'elle comportait, ou bien la répéter en la variant. Il avait usé du premier procédé dans *le Médecin malgré lui*, c'est du second qu'il use dans *George Dandin*.

Lubin révèle maladroitement au mari qu'Angélique est là dehors pendant la nuit, en conversation avec Clitandre ; le mari mande son beau-père et sa belle-mère pour leur faire constater la conduite de leur fille. Cepen-

dant, Angélique veut entrer dans la maison, Dandin s'y oppose; elle fait semblant de se tuer, il sort; la porte entrebâillée livre passage à Angélique, qui la referme sur son mari; quand les beaux-parents arrivent, c'est lui qui a l'air d'un coureur et qui reçoit les plus vifs reproches; on le force même à demander pardon à Angélique. C'est à peu près *la Jalousie du Barbouillé,* et c'est le troisième acte de *George Dandin.*

Comment sont faits les deux actes précédents? de la même façon : dans chacun nous avons une confidence de Lubin, un appel de Dandin à son beau-père et à sa belle-mère, une confusion et une amende honorable du mari. Cela est monotone, au fond ; mais cela est plaisant par la variété des incidents, des attitudes et des paroles (voilà pour la farce). Et cela est profondément philosophique et triste par l'audace croissante de la femme et l'enlisement progressif du mari (voilà pour la comédie ou pour le drame). Figurez-vous un ouvrier pris sous des décombres : il fait un mouvement pour se dégager, et la masse qui est sur lui augmente et pèse davantage ; un second mouvement, le péril s'aggrave ; un troisième, et il est écrasé. C'est l'histoire de George Dandin. Un galant a envoyé un billet doux à sa femme, et, pour avoir voulu protester, il a dû faire ses excuses au galant ; — le galant a fait visite à sa femme, et, pour avoir trouvé la chose mauvaise, il a été bâtonné et humilié ; — sa femme est sortie en pleine nuit pour parler à son Clitandre, et, pour avoir jugé que c'en était trop, le voilà à genoux devant la coquine à lui demander pardon. C'est en vain qu'à plusieurs reprises il a eu l'espoir — singulier espoir, bouffon et lugubre — de prouver son infortune : « Dieu merci ! mon déshonneur est si clair maintenant, que vous n'en pouvez douter. — O ciel ! seconde mes desseins, et m'accorde la grâce de faire voir aux gens que l'on me déshonore. » Maintenant, c'est fini : le pauvre Dandin est écrasé : « Ah ! je le quitte

maintenant, et je n'y vois plus de remède ; lorsqu'on a, comme moi, épousé une méchante femme, le meilleur parti qu'on puisse prendre, c'est de s'aller jeter dans l'eau la tête la première. »

Ira-t-il? Non, car ce dénouement ne serait à la fois ni assez bouffon, ni assez triste. L'opéra pastoral dont nous avons parlé reprend ; les amis de Bacchus entraînent Dandin avec eux ; au milieu des éclats de rire, Coupeau va oublier ses soucis à l'Assommoir.

Si l'étude du sujet, du ton, de la composition nous montre ainsi dans *George Dandin* la fusion intime d'une farce et d'une comédie plus sérieuse, autant en ferait l'étude des personnages. Clitandre est le bellâtre titré, dont toute pièce de ce genre a encore besoin, et c'est aussi le M. de la Hannetonnière ou le M. de la Papillonnière de notre ancien théâtre. Lubin et Claudine ont des rôles de farce. Angélique, fine, distinguée de manières et de langage, foncièrement perverse, est un personnage admirablement étudié qui pourrait figurer dans un drame. Nous connaissons bien maintenant les deux faces de Dandin. Et quant aux Sotenville, ce sont des caricatures fort amusantes, mais qui devaient au XVIIe siècle paraître criantes de vérité : couple inséparable, comme un M. et une Mme Denis dont les ancêtres seraient allés aux croisades ; ne s'adressant l'un à l'autre qu'avec des « mamour », des « mon fils » et des « monsieur de Sotenville » ; parlant de leur noblesse assez pauvre et gueuse avec un respect profond, et n'ayant à la bouche que des termes de blason : mâles, femelles, forligner, forfaire ; annonçant leur venue par des « corbleu ! » qui paraissent au vieux hobereau du meilleur ton ; offrant à Clitandre de courre un lièvre, bien que leur meute doive être fort misérable, et s'efforçant vainement d'apprendre à leur lourdaud de gendre comment on parle à des gentilshommes.

IV

Et maintenant, n'ai-je pas quelques réserves à faire sur la moralité des deux œuvres que je viens d'étudier ?

Sauf en quelques rares endroits, l'*Amphitryon* de Molière est une merveille de finesse et d'ingéniosité littéraire, et l'auteur, si délicat lui-même, du livre sur *la Délicatesse dans l'art,* Constant Martha, n'a pas manqué d'y insister. « Dans la comédie, dit-il, il faut laisser beaucoup à deviner, par la raison que la nature vulgaire des sujets risque toujours d'entraîner l'auteur au delà des justes limites. C'est là que l'agrément consiste souvent dans la mesure et dans les sous-entendus. Le chef-d'œuvre en ce genre est l'*Amphitryon* de Molière, où, du commencement à la fin, le plaisir du spectateur est de découvrir ce que le poète a si bien voilé. Même on peut dire que tout le charme de cette comédie est dans ce voile à la fois si discret et si transparent, car l'incroyable bizarrerie de l'aventure n'aurait pas d'intérêt, si nous n'avions pas le mérite de la pénétrer nous-mêmes[1]. » Voilà qui va bien ; mais ce charme même n'a-t-il pas quelque chose de malsain ? la subtile distinction de Jupiter entre le mari et l'amant, si elle est littérairement fort agréable, ne constitue-t-elle pas aussi, du point de vue de la morale, un jeu bien dangereux ? pourquoi faire rire d'un mari fort estimable et qui n'a mérité en rien sa disgrâce ? pourquoi nous présenter une honnête femme dans une situation aussi équivoque que celle d'Alcmène ?

George Dandin, où la fantaisie a moins de part, où la peinture de la réalité est plus sensible, a soulevé plus de critiques encore, et cela presque dès son appa-

1. *La Délicatesse dans l'art,* p. 113-114.

rition. Écoutons Bourdaloue frappant comme un sourd dans son sermon sur *l'Impureté* : « Le comble du désordre, c'est que les devoirs, je dis les devoirs les plus inviolables chez les païens mêmes, soient maintenant des sujets de risée. Un mari sensible au déshonneur de sa maison est le personnage que l'on joue sur le théâtre, une femme adroite à le tromper est l'héroïne que l'on y produit ; des spectacles où l'impudence lève le masque et qui corrompent plus de cœurs que jamais les prédicateurs de l'Évangile n'en convertiront, sont ceux auxquels on applaudit. » Ce sont là d'éloquentes paroles, et qui contiennent quelque vérité. Je me suis exprimé assez nettement sur *Sganarelle*, sur *l'École des femmes*, sur les invocations à l'amour des comédies-ballets pour que mon opinion sur ce point ne soit pas douteuse, et, bien volontiers, j'ajouterai qu'une œuvre comme *Amphitryon* risque singulièrement de faire jaillir dans le parterre le rire de scandale que j'ai dénoncé ailleurs[1]. Mais il importe aussi de ne pas tout accepter aveuglément dans les attaques lancées contre la morale de Molière.

Si un sujet comme celui d'*Amphitryon* est certainement scabreux, Molière pourrait, en quelque mesure, se défendre en disant que le sujet traité par lui l'a été aussi dans toutes les littératures, et surtout en rejetant la faute sur Rotrou et sur Plaute. Quelle que soit chez Plaute la noblesse d'Alcmène et la majesté de Jupiter, que certains (Saint-Marc Girardin notamment) font sonner si haut, la situation est la même, et, si immoralité il y a, cette immoralité se complique d'impiété. — Molière pourrait dire encore qu'une œuvre comme *Amphitryon* ne donne, à vrai dire, aucun mauvais exemple. On peut souhaiter à toutes les femmes la vertu et l'amour conjugal d'Alcmène, et à tous les maris de ne craindre que la mésaventure d'Amphitryon. Les

1. Tome I, p. 181.

Jupiters n'étant plus à craindre pour les ménages, ce serait la tranquillité et le bonheur de tous assurés.

Seulement, est-il vrai que le séducteur d'Alcmène était un dieu mythologique, qui n'avait plus de vie que dans l'art et auquel le poète ne demandait que de lui fournir un thème piquant? Rœderer, ami des Précieuses et par conséquent ennemi de Molière, a prétendu que l'intention de Molière avait été tout autre. Au moment où a été jouée sa pièce, un dieu terrestre, Louis XIV, avait pris pour maîtresse Mme de Montespan; M. de Montespan (qui depuis....., mais alors il tenait à son honneur) avait, comme Amphitryon, montré une généreuse colère, et Molière raillait l'infortuné mari ou lui conseillait de se résigner. Michelet est allé plus loin et a voulu que Louis eût imposé cette étrange mission à son poète.

La question, par sa nature même et par les discussions chronologiques qu'elle comporte, n'est pas de celles qu'il convient de traiter longuement ici. Disons seulement que le rôle prêté à Molière est inadmissible pour des raisons multiples. *Amphitryon* a paru trop tôt après la liaison royale pour que Molière ait eu le temps de la connaître et d'y faire allusion, et, si l'on admet que les vers blancs du *Sicilien* étaient pour lui une préparation aux vers libres de l'*Amphitryon, Amphitryon* aurait même été préparé longtemps avant que Mme de Montespan fût en faveur. — Le Roi ne peut avoir ni ordonné ni permis à un comédien de dévoiler une intrigue de cette sorte, quand la Reine en devait être affligée, et aussi Mlle de La Vallière, dont la situation officiellement n'avait pas changé. — Si Molière avait pris sur lui d'être assez audacieux pour toucher à pareille matière, le Roi n'aurait pu voir son acte avec indifférence; il en aurait été ou charmé ou irrité, il aurait recherché ou évité la pièce: or, elle fut jouée d'abord à la ville, non à la cour, et elle parut aussi à la cour, comme toutes les autres œuvres de son auteur. — Plus tard, quand

le Roi était sous la domination de Mme de Maintenon, la pièce qui rappelait un tel souvenir aurait sans doute été proscrite ; or, elle continua à être jouée devant le Prince et ses courtisans. — La comédie de Rotrou, que Molière a imitée, contenait des vers qui répondaient beaucoup mieux à l'objet prétendu de Molière, et que Molière donc aurait dû garder. — Le rôle d'Alcmène, qu'on ne peut séduire qu'en prenant l'aspect de son mari, ne convenait, hélas ! guère à Mme de Montespan et ne pouvait flatter son amant royal. — Enfin, le ton de la pièce est loin d'être le ton qui eût été de mise chez un apologiste de Jupiter-Louis XIV. L'ironie y est partout sensible, notamment dans le prologue, quand Mercure prie la nuit de favoriser les amours du roi des dieux :

LA NUIT.

Voilà sans doute un bel emploi
Que le grand Jupiter m'apprête,
Et l'on donne un nom fort honnête
Au service qu'il veut de moi.

MERCURE.

Pour une jeune déesse,
Vous êtes bien du bon temps !
Un tel emploi n'est bassesse
Que chez les petites gens.
Lorsque dans un haut rang on a l'heur de paroître,
Tout ce qu'on fait est toujours bel et bon ;
Et suivant ce qu'on peut être,
Les choses changent de nom.

Et encore au dénouement, quand Sosie empêche Naucratès de féliciter Amphitryon :

Sur telles affaires toujours
Le meilleur est de ne rien dire.

Il eût fallu que le Roi et la cour manquassent singulièrement d'esprit pour voir dans tout cela des allusions au roman royal et pour en être satisfaits.

Manquer d'esprit, voilà le premier défaut des détracteurs de Molière, même quand ils ont de l'éloquence, sur-

tout quand ils ont de l'éloquence. Bossuet tonne contre Molière parce qu'il recommande aux maris une honteuse tolérance ; mais où Molière a-t il fait cela ? Chrysalde, dans *l'École des femmes,* soutient là-dessus un paradoxe qu'il est loin de prendre lui-même au sérieux et qui n'a d'autre objet que de faire enrager Arnolphe ; et quelques mots qui sortent çà et là de la bouche de Sganarelle dans *le Cocu imaginaire* ou de Lubin dans *George Dandin* n'ont pas plus d'importance. On a traité fort sérieusement de cyniques les vers de Mercure à Cléanthis dans *Amphitryon* :

CLÉANTHIS.

Mérites-tu, pendard, cet insigne bonheur
De te voir pour épouse une femme d'honneur ?

MERCURE.

Mon Dieu ! tu n'es que trop honnête :
Ce grand honneur ne me vaut rien.
Ne sois point si femme de bien,
Et me romps un peu moins la tête.
. . . .
J'aime mieux un vice commode
Qu'une fatigante vertu [1].

Mais, s'il y a là une plaisanterie un peu forte, comment pourrait-on y voir du cynisme ? Ce n'est pas le mari de Cléanthis qui parle, mais son faux mari Mercure, que sa planète, il le dit, porte à la malignité. Il cherche à irriter Cléanthis contre le vrai Sosie et à amener une dispute entre les deux époux. Sosie, lui, parle tout autrement dans ses dialogues avec sa femme ; et, s'il se plaint, lui aussi, de son humeur, il se garde bien de lui conseiller de renoncer à sa vertu.

En même temps que, pour juger un auteur spirituel, il serait bon d'avoir de l'esprit, il serait bon aussi de comprendre les règles qui s'imposent au genre qu'il traite et les procédés de sa poétique. C'est ce que ne fait pas Bour-

1. Acte I, scène IV, v. 659-664 et 681-682.

daloue, quand il s'écrie dans l'allusion très nette à *George Dandin* que nous avons déjà citée : « Un mari sensible au déshonneur de sa maison est le personnage que l'on joue sur le théâtre, une femme adroite à le tromper est l'héroïne que l'on y produit. » Ne croirait-on pas, à entendre cette virulente parole, que George Dandin est ridiculisé *parce qu*'il est « sensible au déshonneur de sa maison » et qu'Angélique est produite sur le théatre *pour que* nous y admirions « son adresse à tromper son mari ». Mais, comme le dit plus justement un critique, M. des Granges : « Où voyez-vous que Molière ait ridiculisé un honnête homme trompé par sa femme ? Est-ce qu'il ne sauve pas Alceste des griffes de Célimène ? Est-ce qu'il ne rend pas sympathique Ariste, homme d'âge mûr qui, dans *l'École des maris,* épouse sa jeune pupille ? Est-ce qu'Orgon lui-même, dans *Tartuffe*, ridicule par sa dévotion mal comprise, mais courageux et probe, n'échappe pas à toute mésaventure conjugale ? Disons donc que Molière nous prévient, avec son large bon sens, contre les dangers de toute mésalliance ; mais ne disons pas qu'il fait rire aux dépens du mariage ! C'est absurde ! [1] »

Rousseau n'est pas complètement tombé dans la faute de Bourdaloue, et il a tenu compte de la leçon que Molière a voulu nous donner ; mais il commet, lui aussi, un contresens et se trompe nettement sur l'objet et les procédés de la comédie, quand il demande ; « Quel est le plus criminel d'un paysan assez fou pour épouser une demoiselle, ou d'une femme qui cherche à déshonorer son époux ? Que penser d'une pièce où le parterre applaudit à l'infidélité, au mensonge, à l'impudence de celle-ci et rit de la bêtise du manant puni ? » Que le drame, tel qu'il se joue sur les boulevards, châtie le crime, au plus tard vers minuit et demi, à coup sûr il est dans son rôle ; mais la

1. *La Comédie et les mœurs sous la Restauration et la Monarchie de Juillet.* Paris, Fontemoing, 1904, in-16, p. 76-77.

comédie, ce faisant, ne serait aucunement dans le sien. La comédie fait rire d'un travers et n'a qualité, ni pour faire rire du crime (ce qui serait fort peu naturel), ni pour le châtier avec indignation (ce qui fausserait sa nature). Elle n'use de certains personnages que pour mieux assurer la peinture et la punition des autres, de ceux qui sont proprement ses justiciables. Ainsi, elle se moque d'Arnolphe, parce qu'il a voulu abêtir et enfermer une jeune fille pour s'en faire aimer ; elle ne s'occupe pas d'Agnès, sinon en tant qu'elle sert à rendre ridicule Arnolphe et à le punir. Elle se moque d'Harpagon, parce qu'il se prive bêtement de tout : elle ne s'occupe pas de Cléante, sinon en tant qu'il fait ressortir ce qu'a de ridicule et de malfaisant la conduite de son père. Elle se moque de M. Jourdain, parce qu'il veut singer les personnes de qualité : elle ne s'occupe pas de Dorimène ou du Comte, sinon en tant qu'ils infligent à M. Jourdain les leçons qu'il mérite. Elle se moque de George Dandin, parce qu'il a cédé à la vanité d'avoir une femme plus fine que lui et titrée : elle ne s'occupe pas d'Angélique, sinon en tant qu'elle est l'instrument par lequel le bon sens se venge de George Dandin. Mais le parterre, en riant de George Dandin, applaudit-il vraiment à l'infidélité, au mensonge, à l'impudence d'Angélique ? Le parterre approuve-t-il la coquine ? Non certes ! Interrogez-le : il la condamnera, au contraire, et tout ce qu'il peut faire pour elle, c'est d'admettre qu'il y a à son crime quelques circonstances atténuantes, dont la constatation nous conduit à d'utiles leçons morales : pourquoi Dandin a-t-il voulu satisfaire sa gloriole en épousant Angélique et sans chercher à s'en faire aimer ? pourquoi M. et Mme de Sotenville ont-ils vendu leur fille à ce paysan qu'elle n'aimait point ? Ici tout le monde est coupable ; et sans doute il reste que le comique de Molière est cruel, que le spectacle de la fourberie triomphante est déplaisant, que peut-être les personnages vicieux pourraient

laisser Molière moins impassible ; mais le poète est resté dans son rôle et a fait son office, sans avoir les noirs desseins qu'on lui attribue.

Et si l'audace de Molière nous paraît encore trop grande, ne poussons pas l'injustice jusqu'à méconnaître sa réserve sur un point très important. Nous avons vu que Molière avait jugé inutile d'avilir Célimène pour nous montrer à plein la coquetterie, de même que Racine avait jugé inutile d'avilir Hermione et Bérénice pour nous montrer à plein la jalousie et la résignation en amour. Nous retrouvons la même discrétion, plus méritoire encore, chez les deux poètes en ce qui concerne l'adultère. La Phèdre de Racine aime son beau-fils, mais malgré elle, et

> De l'opprobre éternel dont la honte *la* suit
> Jamais *son* triste cœur n'a recueilli le fruit.

L'adultère n'est nulle part dans Molière, sauf, disent quelques-uns, dans *George Dandin* ; et dans *George Dandin* même, il est une menace, il est peut-être un projet, il n'est pas un fait. Comme tout a changé depuis Molière ! et comme l'adultère s'est étalé ! Nous avons revu Phèdre dans un roman et dans un drame d'Émile Zola ; mais elle était si loin d'éprouver la « douleur vertueuse » qu'elle avait éprouvée au XVIIe siècle, que son Hippolyte, fort écœurant lui-même, était cette fois écœuré de son cynisme. Nous avons revu Angélique, par exemple dans une comédie, regardée par beaucoup comme un chef-d'œuvre, d'Henri Becque ; combien elle s'était dessalée, hélas ! depuis le temps où elle indignait Bourdaloue. La toile se lève : un homme fait à une femme, sur laquelle on sent qu'il a tous les droits, qui doit être *sa* femme, une scène de jalousie ; la jalousie est justifiée, la femme est coupable, nous sommes devant un adultère. Tout à coup on entend un bruit de pas, et la femme dit à l'homme : « Chut ! voici mon mari. » L'homme trompé n'était pas un mari, mais un

amant ; ce n'était pas de l'adultère simple, c'était de l'adultère double. Et la pièce ne s'appelle pas *Clotilde* (car Angélique a pris cette fois le nom de Clotilde) ; elle ne s'appelle même pas *une Parisienne* ; elle s'appelle : *la Parisienne*. *La Parisienne* ! pourquoi pas : *la Française* ? Cela s'accorderait beaucoup mieux avec le dessein que nos auteurs paraissent avoir formé de donner de nous à l'étranger l'idée la plus fausse et la plus dangereuse[1] !

Pour excuser Molière ou pour atténuer ses torts, il suffirait ainsi de le comparer à nos auteurs contemporains. Disons mieux : il suffirait de comparer sa comédie à celle de tous les temps. Avant Molière, c'était Mairet, par exemple, faisant jouer les impudentes *Galanteries du duc d'Ossonne*, pour ne pas citer pis encore ; de son temps, c'était Boursault prodiguant les équivoques les plus grossières ; immédiatement après lui c'est l'effronterie de Dancourt ; de nos jours ce sont ces opérettes, ces vaudevilles et ces soi-disant comédies, où le déshabillé des actrices n'est peut-être pas encore ce qu'il y a de plus choquant.

La lutte était ardente au XVIIe siècle entre les détracteurs et les partisans du théâtre, et il ne faut donc pas s'étonner que Molière ait été attaqué avec violence ; mais il pouvait se targuer — et il s'est targué en effet — d'approbations passablement inattendues. Le nonce du pape avait agréé la lecture du *Tartuffe*, et *George Dandin* (il n'y a pas moyen d'entendre autrement un passage de la *Gazette*) a été joué devant le nonce, devant le cardinal de Vendôme et le cardinal de Retz. De telles cautions n'étaient pas bourgeoises. Et ce ne sont pas des appuis moins imposants que le poète aujourd'hui encore pourrait opposer aux scrupules, légitimes ou non, de ses plus récents détracteurs.

1. Depuis que ces lignes ont été écrites, l'Odéon a joué sous ce titre de *la Française* une comédie, peu dramatique mais aimable, qui est une apologie de la femme de France. De cette sorte d'amende honorable il faut remercier l'auteur, M. Eugène Brieux.

CHAPITRE VI

L'AVARE

I

George Dandin, représenté — et fort bien reçu — à Versailles, le 18 juillet 1668, ne parut sur la scène du Palais-Royal que le 9 novembre. Deux mois auparavant, le 9 septembre, Molière donnait à son public une pièce nouvelle en cinq actes: *l'Avare*. A cette pièce depuis quand travaillait-il?

Il se peut qu'après avoir donné *George Dandin,* il ait senti le besoin de corser son répertoire avec une grande pièce, tout ce qu'il avait produit depuis *le Misanthrope* variant de un à trois actes, et que, reprenant son Plaute, il ait conçu et vite réalisé l'idée d'imiter une autre œuvre de l'auteur d'*Amphitryon*: l'*Aulularia, la Marmite.* En ce cas, et si l'on tient compte du temps nécessaire pour faire apprendre la pièce aux acteurs, Molière n'aurait guère eu qu'un mois pour écrire ce grand ouvrage. Une telle hâte n'expliquerait que trop les négligences que nous aurons à signaler dans *l'Avare*.

Elle parait cependant assez improbable. Il y a plutôt lieu d'admettre que Molière a songé à *l'Avare* aussitôt après l'*Amphitryon*; qu'il en a été détourné un instant par la nécessité de composer une œuvre qui s'adaptât mieux aux fêtes de la cour et qui comportât une partie chantée et dansante; qu'il y est revenu ensuite pour la terminer et la mettre en scène.

Ainsi, Molière se serait occupé plus ou moins activement de sa pièce de janvier à juillet 1668.

Le succès fut d'abord très maigre. Suivant le *Bolæana,* Boileau était fort assidu aux représentations. « Je vous vis dernièrement, lui dit Racine, à la pièce de Molière, et vous riiez *tout seul* sur le théâtre. — Je vous estime trop, lui répondit son ami, pour croire que vous n'y ayez pas ri, du moins intérieurement. » Ainsi, le public riait peu, et les chiffres des recettes prouvent que ce public était d'abord assez clairsemé. Un peu plus tard, la pièce se releva, mais sans arriver jamais, du vivant de Molière, à un succès très vif; c'est seulement par la suite qu'elle a conquis, parmi les pièces de Molière, le rang où on la met aujourd'hui. Par le nombre de ses représentations, de 1680 à 1906, *l'Avare* est la troisième des pièces de notre poète, la seconde des hautes comédies : elle a eu à la Comédie Française 1549 représentations, contre 2111 au *Tartuffe* et 1625 au *Médecin malgré lui*; les plus favorisées des œuvres de Molière après celles-ci en ont eu de 1220 à 1230. Et cependant, un critique qui avait beaucoup fréquenté le théâtre, Francisque Sarcey, prétendait que le public ne recevait pas de cette œuvre une satisfaction sans mélange, qu'il s'y montrait assez triste et, si l'on osait dire, ennuyé. — Il y a ainsi quelque chose d'un peu déconcertant dans l'histoire de *l'Avare,* et qui correspond peut-être à quelque chose d'un peu déconcertant dans l'œuvre même.

Il est vrai que, si la tradition n'est point erronée, *l'Avare* souffrit d'abord d'un défaut que nous ne songeons guère aujourd'hui à lui reprocher : on lui en voulut d'être en prose. Et la tradition paraît ici confirmée par la gazette du contemporain Robinet; on y lit au sujet de *l'Avare* :

Il parle en prose, et non en vers ;
Mais, nonobstant les goûts divers,
Cette prose est si théâtrale
Qu'en douceur les vers elle égale.

On pourrait faire toute une étude sur la lutte de la prose et des vers au théâtre, même en se bornant à parler du théâtre français et de la comédie. Le moyen âge n'aurait jamais compris qu'une ligne de prose fût prononcée sur la scène, et toutes les œuvres dramatiques du moyen âge sont en vers, — je ne dis pas en bons vers, ni même en vers corrects. En vers aussi sont les premières comédies de la Renaissance, celles de Jodelle, de Grévin, de Baïf et de Belleau; mais bientôt Jean de la Taille, Larivey, Turnèbe, François d'Amboise adoptent la prose. Pourquoi le font-ils? Surtout parce qu'ils imitent ou traduisent les Italiens, et que les comédies italiennes ne sont pas rimées. — Ont-ils raison d'adopter cette réforme? Sans doute, s'ils se sentent incapables d'être, en vers, suffisamment précis et naturels. « La rithme, dit Larivey, n'est requise en telle manière d'escrire pour sa trop grande affectation et abondance de paroles superflues. » Et il ajoute: « Il m'a semblé que le commun peuple, qui est le principal personnage de la scène, ne s'estudie tant à agencer ses paroles, qu'à publier son affection, qu'il a plustost dicte que pensée. » — Enfin, la réforme des La Taille, des Larivey et des Turnèbe est-elle de conséquence? Oui, ou du moins elle l'eût été, si leurs pièces avaient été faites pour la représentation publique. Mais, leur théâtre étant essentiellement livresque et constituant ce que Musset appellera plus tard un « spectacle dans un fauteuil », leur exemple ne prévaut même pas au XVIe siècle, où François Perrin et Jean Godard reviennent aux vers; et il est oublié au XVIIe, où la farce, où la petite comédie s'écrit en prose (encore n'en est-il pas toujours ainsi), mais où Rotrou, Mairet, Desmarets, Scarron même écrivent en vers leurs grandes comédies. Parmi les comédies de quelque valeur, on ne voit guère que *le Pédant joué* de Cyrano de Bergerac qui fasse exception. Molière, qui écrit en vers même *Sganarelle*, ne laisse *la Princesse d'Élide* chaussée d'un seul

brodequin que parce que le temps lui manque pour lui chausser l'autre, et il n'écrit *Don Juan* en prose que parce que *Don Juan* est une œuvre assez irrégulière et composée dans des conditions très spéciales. On sait d'ailleurs que le préjugé contre l'emploi de la prose amena le remplacement du vrai *Don Juan* par une contrefaçon arrangée au goût du public et que le texte vigoureux de Molière fit bientôt place sur le théâtre aux pâles vers de Thomas Corneille. Ainsi, il n'est pas étonnant que, dans une certaine mesure, *l'Avare* ait souffert de la forme à lui donnée par Molière, jusqu'à ce que Fénelon, en 1714, s'avisât de trouver que les pièces en prose de Molière, et notamment *l'Avare,* étaient moins mal écrites que les pièces en vers; — et surtout jusqu'à ce que ce fût un lieu commun de dire que la prose, avec sa familiarité, son naturel, sa souplesse, était le vrai langage de la comédie de mœurs.

Mais il ne faut pas exagérer le tort que le style de *l'Avare* a pu lui faire: ce tort, à mon sens, ne peut avoir été qu'assez faible. Arrivons donc à l'étude de l'œuvre elle-même: peut-être trouverons-nous ce qui en elle a charmé le spectateur et ce qui l'y a déconcerté.

II

Si *le Misanthrope* est sans doute la pièce de Molière où l'on a le moins trouvé à signaler d'imitations introduites par le grand « profiteur », *l'Avare* est en revanche la pièce à laquelle on paraît avoir découvert le plus de sources. Paul Mesnard, dans sa grande édition de Molière, nous en indique un bon nombre, et cependant il ne dit pas tout, car, outre qu'il a une tendance à douter, toutes les fois que cela est à la rigueur possible, des emprunts de Molière, on a fait des découvertes nouvelles, depuis que son édition a été publiée. M. Émile Roy surtout a étudié les ressem-

blances qui existent entre *l'Avare* de Molière, d'une part, et, de l'autre, *l'Avare cornu* de Doni, le *Francion* de Sorel, et d'autres œuvres encore. MM. Martinenche et Huszár ont fait des rapprochements entre notre comédie et diverses pièces espagnoles. Maints érudits ont conté des anecdotes du XVIIe siècle dont Molière aurait aussi tiré parti. De sorte que, si je voulais vous entretenir des sources réelles ou possibles de *l'Avare*, j'aurais à vous rappeler l'histoire des époux Tardieu, des Maslon de Bercy, et peut-être du père Poquelin. J'aurais à vous entretenir, non seulement de *la Marmite* de Plaute, mais des *Supposés* de l'Arioste, des *Esprits* et de *la Veuve* de Larivey, de *la Sœur* de Rotrou, de *la Belle Plaideuse* de Boisrobert et de *la Dame d'intrigué* de Chappuzeau, de *l'Avare cornu* de Doni, du *Francion* de Sorel, du *Châtiment de l'avarice* de Scarron (ou plutôt de doña Maria de Zayas y Sotomayor), de canevas italiens anonymes comme *le Docteur Bachettone, Arlequin dévaliseur de maisons*, etc...

Il est vrai que j'aurais des réserves à faire. De quelle date sont ces canevas? on n'en sait rien; et par suite, la question de priorité est impossible à trancher, et par suite encore, il y a de fortes chances pour que les canevas italiens aient été faits d'après *l'Avare*, non *l'Avare* d'après ces canevas. — Toutes les anecdotes que l'on cite sont-elles authentiques, et Molière les a-t-il connues? Nouveau point d'interrogation. — Des autres imitations signalées beaucoup sont plus indiscutables; mais un certain nombre peuvent être involontaires et inconscientes; toutes sont le fait d'un artiste qui s'y est montré original et qui les a adaptées à son dessein. Je pourrai donc m'abstenir d'insister sur la plupart d'entre elles dans un livre d'où tout appareil d'érudition doit être proscrit. J'ai tenu seulement à en signaler l'abondance.

« On ne trouvera pas dans toute la comédie de *l'Avare* quatre scènes qui soient de l'invention de Molière », disait

Riccoboni qui, étant comédien et auteur italien, était à sa façon orfèvre, ou, comme dit le proverbe, prêchait pour sa paroisse. Il ajoutait que *l'Avare* était une marqueterie où l'assemblage des morceaux empruntés avait coûté plus de peine à Molière que l'invention de deux comédies entières. L'exagération est évidente, et aussi la méconnaissance du génie de Molière et de ses procédés de composition ; car, là où il ne s'est pas amusé à suivre un modèle unique, comme pour *Amphitryon*, il prend de toutes mains, il est vrai, mais non pour ajuster minutieusement ce qu'il a pris. Ce qu'il emprunte ainsi, il le fond, il le mêle à des éléments personnels, de façon à obtenir un ensemble homogène et original. Seulement, il a pu arriver ici ou là que les matériaux empruntés, étant trop nombreux, trop disparates, se soient insuffisamment fondus, se soient insuffisamment mêlés. Si Riccoboni s'était borné à dire qu'un pareil accident était survenu pour *l'Avare*, je crois qu'il faudrait lui donner raison. Nous allons voir qu'il serait ridicule de marchander son admiration à ce chef-d'œuvre, mais qu'il est difficile aussi de trouver une suffisante unité, soit dans le personnage même de l'Avare, soit dans la composition générale de la comédie.

III

Le personnage de l'Avare a une importance capitale dans l'œuvre à laquelle il a donné son titre, puisque cette œuvre est une comédie de caractère, c'est-à-dire une comédie où tout doit être subordonné à la peinture d'un personnage que domine un vice ou un travers. Or, ce personnage, Harpagon, est en partie composé avec des traits empruntés à l'Euclion qui est, après la marmite où il met son or, le principal acteur de l'*Aulularia* de Plaute. Il faut donc dire un mot de cette source, qui est d'ailleurs, et de beaucoup, la principale où ait puisé Molière.

Euclion appartient à une famille pauvre, où la ladrerie est héréditaire, et cette ladrerie n'attend qu'une occasion pour se transformer en avarice, lorsqu'un jour l'occasion lui est offerte — magnifique : il trouve un trésor. Enfermer le trésor dans une marmite et cacher la marmite précieuse, c'est pour lui l'affaire d'un instant ; mais veiller sur cette marmite, la promener de cache en cache afin d'être plus en sécurité, trembler dès que quelqu'un s'approche de l'endroit où gisent son argent et son cœur, soupçonner tout le monde autour de lui, ce sera l'affaire de ses journées et de ses nuits entières. Euclion a une fille, et, avant la découverte de son trésor, il se conduisait avec elle comme un bon père de famille ; mais que lui importe sa fille maintenant ? Elle a été violée par le jeune Lyconide : il n'en sait rien ; — elle est dans une situation critique : il ne s'en est point aperçu ; — le vieux et riche Mégadore la demande en mariage : il l'accorde sans s'inquiéter de ses désirs, mais non sans craindre qu'on n'en veuille à sa chère marmite, et en mettant tous les frais du mariage à la charge du prétendant : « Mégadore : Accepte, crois-moi, le parti que je te propose, et accorde-moi ta fille. — Mais je n'ai pas de dot à lui donner. — On s'en passera. Pourvu qu'elle soit sage, elle est assez bien dotée. — Je te le dis, afin que tu ne t'imagines pas que j'ai trouvé des trésors. — Je le sais ; tu n'as pas besoin de me le dire. Consens. — Soit. » Consentement fatal ! une armée de cuisiniers envahit la maison pour y préparer le repas de noce, et Euclion meurt de frayeur. « Voyez comme Mégadore emploie tous les moyens pour me surprendre, malheureux que je suis ! Sous prétexte de m'envoyer obligeamment des cuisiniers, il m'envoie des voleurs pour me ravir ce cher trésor. Et le coq de la vieille, leur digne complice, n'a-t-il pas failli me perdre ? Il s'est mis à gratter autour de l'endroit où la marmite était cachée, et de-ci et de-là. Soudain la colère me transporte ; je

saisis un bâton, et je tue le voleur pris en flagrant délit. Par Pollux ! je crois que les cuisiniers lui avaient graissé la patte pour me trahir. Mais je leur ai retiré l'arme de la main. » Toujours inquiet, Euclion déplace sans cesse la marmite : un esclave de Lyconide finit par l'apercevoir et la lui dérobe. La douleur d'Euclion est plaisamment navrante, et elle l'absorbe tout entier. En vain Lyconide vient-il lui révéler les relations qu'il a eues avec sa fille : tout ce qu'on lui dit de Phédra, Euclion l'entend de la marmite, et le quiproquo, singulièrement amusant, a de la peine à prendre fin. On s'explique cependant. Euclion rentre en possession de sa marmite ; Mégadore retire sa candidature à la main de Phédra, que Lyconide épouse ; l'avare désabusé donne son or à son gendre.

On voit tout le mérite et on voit aussi les défauts de cette pièce : une action simple et vive (avec quelques invraisemblances que je n'ai pas relevées), des détails très amusants, une peinture piquante et par endroits profonde de l'avarice ; mais aussi la peinture du caractère subordonnée à l'histoire bouffonne de la marmite, et le caractère lui-même quelque peu indécis, car on ne sait pas bien si Euclion est pour Plaute un homme foncièrement avare, ou s'il est surtout un avare par occasion, analogue au savetier de La Fontaine, S'il n'est avare que par accident, bien des traits de son rôle sont inexacts et forcés ; s'il l'est par essence, le dénouement, où il se débarrasse de son or, est souverainement illogique. Or, le dénouement de *la Marmite* est perdu, cela est vrai, et celui que nous pouvons lire dans nos éditions est l'œuvre d'un érudit du XVe siècle ; mais cet érudit s'est conformé à la pensée même de Plaute, telle qu'elle nous est attestée par un ancien argument de la pièce, attribué à Priscien le grammairien.

L'indécision que nous venons de signaler dans le caractère d'Euclion, nous ne la retrouvons plus dans celui de

l'avare peint par Molière. Harpagon n'a pas trouvé de trésor ; il n'a pas été amené à l'avarice par la pauvreté et par l'habitude forcée de l'épargne ; s'il tremble pour sa cassette, comme Euclion pour sa marmite, et, quand on la lui a dérobée, s'il pousse, comme Euclion, des cris sauvages, il se garde bien, au dénouement, de donner à qui que ce soit la cassette chérie qu'on promet de lui rendre. La crise finie, il ira la retrouver ; il l'ouvrira avec des yeux ardents ; il contemplera ses écus, et sans doute il poussera le cri expressif que Larivey, ou plutôt que le modèle italien de Larivey avait, en pareille circonstance, mis dans la bouche de son avare : « O Dieu, ce sont les mêmes ! » En attendant, il profite de ce que tout le monde est content et de ce qu'on a un consentement à obtenir de lui, pour se montrer plus ladre que jamais et pour se faire donner même un habit qui lui servira aux noces de ses enfants.

Faire d'Harpagon un homme riche, telle a donc été la première idée heureuse de Molière ; car qu'un homme habitué à la misère continue toujours à la craindre et n'ose jouir de la fortune qui lui arrive, cela n'a rien de profondément comique, ni de profondément instructif, tandis que faire d'Harpagon un homme riche, c'était donner au caractère de l'avare toute sa logique et toute sa portée. C'était aussi en agrandir singulièrement l'étude. Harpagon ne nous est pas présenté comme un Euclion, isolé, libre absolument de régler sa vie comme il l'entend dans son étroite case de pauvre homme. D'après Molière, il est obligé de tenir un certain rang dans le monde, et cette obligation devient sa torture, et la façon dont il ruse avec cette obligation fournit la plus grande partie de son comique. Il a des valets, mais ces valets ont des trous et des taches d'huile sur leurs vêtements ; il a un carrosse et des chevaux, mais ce carrosse est délabré, ces chevaux sont déferrés, et ils jeûnent si souvent qu'ils ne sont plus que des ombres, des façons de

chevaux ; il lui faut un cocher et un cuisinier, mais maître Jacques — qui, du coup, en a acquis un nom proverbial — cumule les deux fonctions ; il lui faut un intendant, mais un intendant ne se maintient auprès de lui que s'il flatte sa manie, s'il exerce des contrôles perpétuels sur le pain et le vin, le bois, le sel et la chandelle, et s'il sait rappeler au moment opportun « que c'est un coupe-gorge qu'une table remplie de trop de viandes ; que, pour se bien montrer ami de ceux que l'on invite, il faut que la frugalité règne dans les repas qu'on donne ; et que, suivant le dire d'un ancien, *il faut manger pour vivre, et non pas vivre pour manger* » ; car Harpagon, hélas ! a aussi un dîner à donner, et l'on comprend quelle est sa préoccupation et avec quelle minutie il doit donner ses ordres.

Garder avec cette âpreté l'argent qu'on possède, est-ce suffisant ? C'était l'avis de Plaute et d'Euclion ; mais ni Molière, ni Harpagon ne le pensent. Harpagon (et son nom même le dit : Harpagon, l'homme qui grippe, l'homme aux doigts crochus), Harpagon ne songe qu'à augmenter sans cesse et par tous les moyens cette fortune dont il use si mal ; il parle en homme expert de « bonnes constitutions », c'est-à-dire de contrats en bonne forme ; il calcule avec une incomparable aisance que « vingt pistoles rapportent par année dix-huit livres six sols huit deniers, à ne les placer qu'au denier douze », et il pratique l'usure avec un luxe (ce luxe-là, il peut se le permettre), avec un luxe de précautions, d'hypocrisie et de cruauté qui ferait honneur au meilleur professionnel de notre âge d'argent : je veux dire de notre âge de fer où tout est si bien dominé par la question d'argent. Certes Harpagon ne se livre pas encore aux spéculations profondes du père Grandet de Balzac ; il n'a pas à son arc toutes les cordes d'un maître Guérin ou d'un Vernouillet ; mais, pour un homme qui n'est ni notaire ni banquier et qui vit en un

temps où le prêt à intérêt est interdit, ce qu'il fait n'est vraiment pas mal.

Voyez comment il s'y prend pour consentir un prêt de dix mille francs à Cléante. Cléante n'a été abouché qu'avec un courtier, maître Simon ; mais maître Simon opère pour le compte d'Harpagon, qui se cache encore :

CLÉANTE. — J'aurai les quinze mille francs que je demande ?

LA FLÈCHE. — Oui, mais à quelques petites conditions, qu'il faudra que vous acceptiez, si vous avez dessein que les choses se fassent.

CLÉANTE. — T'a-t-il fait parler à celui qui doit prêter l'argent ?

LA FLÈCHE. — Ah ! vraiment, cela ne va pas de la sorte. Il apporte encore plus de soin à se cacher que vous, et ce sont des mystères bien plus grands que vous ne pensez. On ne veut point du tout dire son nom, et l'on doit aujourd'hui l'aboucher avec vous, dans une maison empruntée, pour être instruit, par votre bouche, de votre bien et de votre famille ; et je ne doute point que le seul nom de votre père ne rende les choses faciles.

CLÉANTE. — Et principalement notre mère étant morte, dont on ne peut m'ôter le bien.

LA FLÈCHE. — Voici quelques articles qu'il a dictés lui-même à notre entremetteur, pour vous être montrés, avant que de rien faire : *Supposé que le prêteur voie toutes ses sûretés, et que l'emprunteur soit majeur, et d'une famille où le bien soit ample, solide, assuré, clair et net de tout embarras, on fera une bonne et exacte obligation par-devant un notaire, le plus honnête homme qu'il se pourra, et qui, pour cet effet, sera choisi par le prêteur, auquel il importe le plus que l'acte soit dûment dressé.*

CLÉANTE. — Il n'y a rien à dire à cela.

LA FLÈCHE. — *Le prêteur, pour ne charger sa conscience d'aucun scrupule, prétend ne donner son argent qu'au denier dix-huit.*

CLÉANTE. — Au denier dix-huit ? Parbleu ! voilà qui est honnête. Il n'y a pas lieu de se plaindre.

LA FLÈCHE. — Cela est vrai. *Mais comme ledit prêteur n'a pas chez lui la somme dont il est question, et que pour faire plaisir à l'emprunteur, il est contraint lui-même de l'emprunter d'un autre, sur le pied du denier cinq, il conviendra que ledit premier emprunteur paye cet intérêt, sans préjudice du reste, attendu que ce n'est que pour l'obliger que ledit prêteur s'engage à cet emprunt.*

CLÉANTE. — Comment diable ! quel Juif, quel Arabe est-ce là ? C'est plus qu'au denier quatre.

LA FLÈCHE. — Il est vrai ; c'est ce que j'ai dit. Vous avez à voir là-dessus.

Cléante. — Que veux-tu que je voie ? J'ai besoin d'argent ; et il faut bien que je consente à tout.

La Flèche. — C'est la réponse que j'ai faite.

Cléante. — Il y a encore quelque chose ?

La Flèche. — Ce n'est plus qu'un petit article. *Des quinze mille francs qu'on demande, le prêteur ne pourra compter en argent que douze mille livres, et pour les mille écus restants, il faudra que l'emprunteur prenne les hardes, nippes, et bijoux dont s'ensuit le mémoire, et que ledit prêteur a mis, de bonne foi, au plus modique prix qu'il lui a été possible*[1].

Qu'est-ce que ce Cléante, qui est ainsi secouru ou, pour mieux dire, ruiné par Harpagon ? C'est son propre fils, et il fallait s'y attendre : père avare engendre, dit-on, enfant prodigue, et l'égoïsme d'Harpagon doit exercer de funestes effets sur sa famille. Déjà, dans cette peinture des ravages exercés dans une maison par l'avarice et l'égoïsme, Plaute avait ouvert la voie à Molière ; mais Molière y a singulièrement dépassé Plaute. Harpagon, en effet, a un fils et une fille, et, tandis qu'il songe pour lui-même à la toute jeune Mariane, il destine à son fils une certaine veuve et donne sa fille au vieil Anselme. Le fils, Cléante, privé de ce qui lui est nécessaire, suit, comme dit son valet La Flèche, « justement le grand chemin que tenoit Panurge pour se ruiner, prenant argent d'avance, achetant cher, vendant à bon marché, et mangeant son blé en herbe ». Il signe des traites payables... fin papa et prononce des mots épouvantables comme celui-ci : « Voilà où les jeunes gens sont réduits par la maudite avarice des pères ; et on s'étonne après cela que les fils souhaitent qu'ils meurent. » Enfin, ayant un mariage en tête, il se garde d'en parler à son père, qui aurait trop peur d'avoir quelques écus à débourser à cette occasion, et il se tient prêt à un conflit où la pitié filiale n'aura sur lui aucun empire. — Plus timide, de par son sexe, la fille d'Harpagon, Élise, ne va guère moins loin cependant. Elle aussi

1. Acte II, sc. I.

sait qu'elle ne pourrait faire accepter par son père l'idée d'un mariage auquel elle tient ; elle a donc consenti à ce que celui qu'elle aime s'installât dans la maison paternelle, transformé, déguisé en intendant ; elle lui a signé une promesse de mariage ; elle répond insolemment à son père qui veut la marier avec un vieillard dont le seul mérite est d'être riche ; en un besoin, elle est prête à fuir avec son Valère.

Thésauriseur toujours en alarme, riche et ladre à la fois, usurier, père égoïste et malfaisant, Harpagon est-il assez complet ? Oui, sans doute ; mais il lui manque encore une raison de mettre en pleine lumière, en plein relief tous ses défauts ; il lui manque une lutte intérieure qui exaspère sa passion, l'avarice, et lui permette de montrer toute sa tyrannie. Un tartuffe doit cacher tous ses vices, et particulièrement sa lubricité ; mais s'il est amoureux d'Elmire, quel conflit intéressant et dramatique ! Un misanthrope doit ne pas aimer, surtout ne pas aimer une coquette : s'il est pris par la grâce de Célimène, à quelles épreuves va être mise sa misanthropie et quels spectacles va-t-elle nous donner ! De même, si l'avare songe à se marier, et non pas par intérêt, non pas par spéculation, mais par amour, entre l'amour, qui est naturellement désintéressé et généreux, et ce qui est le fond de son être, la ladrerie, l'avidité, quels tiraillements, quels dechirements, quelle source de comique ou de dramatique ! Ainsi Harpagon aime Mariane, qui malheureusement n'est pas riche, mais il veut cependant qu'elle apporte une dot : « Mais, Frosine, as-tu entretenu la mère touchant le bien qu'elle peut donner à sa fille ? Lui as-tu dit qu'il falloit qu'elle s'aidât un peu, qu'elle fît quelque effort, qu'elle se saignât [remarquez la progression] pour une occasion comme celle-ci ? Car encore n'épouse-t-on point une fille, sans qu'elle apporte quelque chose. » Il invite chez lui sa fiancée, mais il a soin d'oublier la collation

qu'il lui devrait donner, et, si son fils y songe pour lui, la souffrance qu'il en éprouve est très vive. Ce pendard de fils offre à Mariane un diamant que son père porte au doigt; celui-ci se démène pour le ravoir et suffoque de n'en point venir à bout. Enfin, il a recours pour les négociations du mariage aux bons offices d'une femme d'intrigue, Frosine; mais Frosine, si confiante dans son habileté, a beau prodiguer les flatteries et les mêler aux supplications, elle ne peut tirer un sou de son client.

Qu'on lise cette scène: elle est caractéristique; mais les scènes de ce genre abondent, et l'on n'en finirait pas de citer les mots de nature, les mots profonds qui à tout instant échappent à Harpagon, de ces mots qui sont le sublime de la comédie, parce qu'ils éclairent jusqu'au fond une âme ridiculement vicieuse, comme le « Qu'il mourût » ou le « Qui te l'a dit? » sont le sublime de la tragédie, en éclairant jusqu'au fond des âmes agitées de sentiments grandioses ou terribles. C'est, lorsque son fils lui déclare qu'il gagne au jeu, le conseil, non pas de ne plus jouer, mais de bien placer l'argent ainsi gagné; — c'est, lorsqu'il veut réconforter son fils malade, le: « va boire à la cuisine un grand verre d'eau claire »; — c'est, lorsqu'un débiteur s'oblige que son père, pour le faire héritier, mourra avant qu'il soit six mois, le: « c'est quelque chose cela », qu'il prononce avec satisfaction; — c'est, quand on lui dit qu'il mettra en terre ses enfants et les enfants de ses enfants, le « tant mieux » qu'il laisse échapper avec une naïveté terrible; — c'est, quand il croit Valère coupable de lui avoir pris son or, et qu'Élise lui raconte qu'elle a été sauvée par Valère, le « il valait mieux pour moi qu'il te laissât noyer que de faire ce qu'il a fait »; — c'est le « sans dot », qui, pour lui, répond à toutes les objections que peut susciter le mariage d'une jeune fille — sa fille — avec un vieillard.

IV

Tel est, comme dit Népomucène Lemercier, « l'incomparable Harpagon, le rôle le plus complet peut-être qui ait jamais animé la scène ». Mais il ne suffit pas d'être complet ; il faut encore être cohérent, et l'on a souvent soutenu qu'Harpagon ne l'était pas. « Harpagon, dit M. J. Lemaitre, est une énigme. Il y a en lui de l'Euclion et du riche bourgeois du XVIIe siècle. Au fait, est-il bourgeois ou gentilhomme? Et qu'est-ce qu'un homme qui fait l'usure comme un juif et qui en même temps enterre une cassette comme un personnage de la comédie antique? » M. J. Lemaitre arrête là ses questions; mais il serait facile de les multiplier. Si on a accusé Molière d'avoir mis dans *Tartuffe* deux hypocrites distincts, si on lui a reproché de n'avoir pas expliqué l'Alceste de son *Misanthrope*, d'Harpagon aussi on pourrait dire qu'il n'a pas été expliqué et qu'il n'est pas homogène. Et il faut avouer que, tout en repoussant certaines exagérations, et sans d'ailleurs nous piquer de tout dire, nous aurons plus de peine à justifier Harpagon que nous n'en avons eu à justifier Tartuffe ou Alceste.

Quand M. J. Lemaître nous dit qu'Harpagon « enterre une cassette comme un personnage de la comédie antique », il néglige d'ajouter que l'avare n'agit ainsi qu'à titre exceptionnel, et pour des raisons qu'il indique:

Certes, ce n'est pas une petite peine que de garder chez soi une grande somme d'argent ; et bienheureux qui a tout son fait bien placé, et ne conserve seulement que ce qu'il faut pour sa dépense. On n'est pas peu embarrassé à inventer dans toute une maison une cache fidèle ; car pour moi, les coffres-forts me sont suspects, et je ne veux jamais m'y fier : je les tiens justement une franche amorce à voleurs, et c'est toujours la première chose que l'on va attaquer. Cependant je ne sais si j'aurai bien fait d'avoir

enterré dans mon jardin dix mille écus qu'on me rendit hier. Dix mille écus en or chez soi est une somme assez [1]...

C'est une explication, cela; seulement l'explication est-elle décisive? N'est-il pas arrivé souvent à Harpagon, puisqu'il prête de l'argent, qu'on le lui a remboursé? Il faut bien, en pareil cas, ou qu'il ait usé des coffres-forts, si suspects soient-ils, ou qu'il ait eu une cache, dont il pourrait se servir cette fois encore. Quoi qu'en dise Molière, le vrai motif d'Harpagon ici semble bien être d'imiter Euclion et de permettre la reprise de scènes qui ont déjà été traitées par Plaute.

Qu'Harpagon soit riche sans qu'on nous apprenne d'où lui vient sa fortune, rien de mieux : il nous est tout loisible de supposer qu'il a reçu sa fortune de ses parents ou d'adopter telle autre hypothèse qui nous plaira mieux. Mais voici qui est plus délicat. Harpagon a un grand train de maison, des domestiques, un intendant : pourquoi faire, s'il hait le luxe, la dépense, les réceptions? Il a un carrosse qu'il laisse se délabrer et des chevaux auxquels il dérobe lui-même leur avoine : que ne vend-il carrosse et chevaux, ce qui aurait en outre l'avantage de supprimer le cocher? Il a au doigt un diamant fort beau et qui jette quantité de feux : comment ne l'a-t-il pas déjà vendu? pourquoi ne craint-il pas qu'on veuille lui dérober son diamant aussi bien que sa cassette? et si ce diamant lui vient de quelque emprunteur qu'il a ruiné, comme viendra plus tard à Turcaret le diamant qu'il offrira à la Baronne, pourquoi ne nous fait-on pas connaître un trait qui serait caractéristique? Les érudits nous disent que le lieutenant criminel Tardieu, lequel avait aussi à son service un maître Jacques, à la fois cocher et cuisinier, était forcé par sa situation à avoir des chevaux et les traitait comme Harpagon les siens. Fort bien ; mais si Harpagon est lieutenant-

1. Acte I, sc. IV.

criminel, ou s'il occupe quelque autre charge, ou si seulement il est forcé de représenter, nous avons besoin de le savoir, car sa physionomie et son attitude en doivent être sérieusement modifiées.

En ce qui concerne l'amour sénile d'Harpagon pour Mariane, Molière a mieux pris ses précautions, car toutes les objections que l'avarice peut faire à l'amour, il les fait ici; tous les obstacles que l'avarice peut jeter devant les pas de l'amour, il les y jette; et, à la fin, quand on donne le choix à l'avare entre Mariane et sa cassette, ce n'est pas la cassette qui est sacrifiée. Mais encore, n'a-t-on pas le droit de se demander comment il se fait qu'Harpagon aime Mariane? Il n'en est pas de lui comme de Tartuffe, que le souci de sa réputation devrait détourner d'Elmire, mais qu'en même temps sa sensualité pousse vers elle; il n'en est pas de lui comme d'Alceste, que sa colère contre le monde devrait détourner d'une coquette, mais à qui son âme aimante, son honnêteté naïve, son orgueil, persuadent qu'il gagnera et convertira Célimène. Si Harpagon devait être préservé d'un amour comme le sien par sa vieillesse, il en devait être préservé plus encore par son avarice, car l'amour de l'or suffit à remplir un cœur qu'il a commencé par ratatiner. — Bah! dira un critique ingénieux, Harpagon prend femme parce que sa fluxion a besoin d'être soignée, parce que sa maison demande à être dirigée, parce qu'il ne plaît pas à l'avare de laisser trop vite son héritage à ses enfants! Il se peut; mais pourquoi le texte n'en dit-il rien, rien de topique? et pourquoi, voulant une ménagère, Harpagon prend-il une ménagère si jeune? — Eh! non, dira un autre, l'amour souffle où il veut, et Harpagon aime parce qu'il aime! A la bonne heure; mais, dans ce cas encore, un éclaircissement était utile, car, pour le lecteur et pour le spectateur, la tentation est vraiment trop grande de croire que Molière n'a fait Harpagon amoureux, contre toute vraisemblance, que pour

mieux faire ressortir le vice de son personnage et pour corser davantage son intrigue.

V

Il faut bien que l'intrigue de *l'Avare* ait de sérieuses qualités puisque, dans son ensemble, elle intéresse, elle est animée, elle amène des scènes fort belles ou fort plaisantes. Elle n'en a pas moins trois défauts graves : elle est peu nette, elle ne découle pas tout entière du caractère principal, et elle comporte de grosses invraisemblances.

Elle est peu nette ; car enfin en quoi consiste-t-elle au juste? Il y a l'histoire de la cassette ; il y a l'amour d'Harpagon ; il y a l'amour de son fils Cléante ; il y a l'amour de sa fille Élise : aucune de ces actions n'est assez importante à elle seule pour être la pièce essentielle de l'intrigue. Essaie-t-on de les unir toutes pour former un ensemble plus complexe, on s'aperçoit que l'histoire de la cassette est entièrement indépendante de l'amour d'Harpagon, sauf une minute au dénouement ; que l'amour d'Élise pour Valère, fortement indiqué dans les premières scènes, disparaît ensuite pendant quatre actes ; que seuls les amours de Cléante et d'Harpagon, s'adressant à la même personne, sont par là même fortement liés.

Mais voici où se trouve vérifiée notre seconde critique. La rivalité du père et du fils est-elle causée par l'avarice d'Harpagon? sert-elle vraiment à la peinture de cette avarice? Cinq ans après la représentation de *l'Avare*, en 1673, Racine va reprendre la donnée de Molière : il va montrer la rivalité de Mithridate et de son fils Xipharès, également amoureux de Monime ; et Mithridate ne sera aucunement un avare ; et ce sera pour plusieurs motifs, sans doute, mais dont le principal est que l'un est vieux et l'autre jeune, que Mithridate et Xipharès seront aux prises. De

même en est-il ici, et j'ai à peine besoin de rappeler la scène VII[e] du III[e] acte, où il nous est impossible de voir autre chose : — dans Harpagon, qu'un vieillard sottement amoureux d'une jeune fille ; — dans Mariane, qu'une jeune fille à laquelle une dure nécessité s'impose d'épouser le père quand elle préférerait le fils ; — dans Cléante, qu'un jeune homme emporté par sa passion et qui, assez effrontément, fait la cour à sa future belle-mère à la barbe même de son père. Le ton change singulièrement, mais la situation respective des personnages est la même, quand Harpagon veut forcer Cléante à renoncer à son amour :

CLÉANTE. — Hé bien ! puisque les choses en sont venues là, je vous déclare, moi, que je ne quitterai point la passion que j'ai pour Mariane, qu'il n'y a point d'extrémité où je ne m'abandonne pour vous disputer sa conquête, et que si vous avez pour vous le consentement d'une mère, j'aurai d'autres secours peut-être qui combattront pour moi.

HARPAGON. — Comment, pendard ? tu as l'audace d'aller sur mes brisées ?

CLÉANTE. — C'est vous qui allez sur les miennes ; et je suis le premier en date.

HARPAGON. — Ne suis-je pas ton père ? et ne me dois-tu pas respect ?

CLÉANTE. — Ce ne sont point ici des choses où les enfants soient obligés de déférer aux pères ; et l'amour ne connoît personne.

HARPAGON. — Je te ferai bien me connoître, avec de bons coups de bâton.

CLÉANTE. — Toutes vos menaces ne feront rien.

HARPAGON. — Tu renonceras à Mariane.

CLÉANTE. — Point du tout.

HARPAGON. — Donnez-moi un bâton tout à l'heure [1].

Où est l'avare en tout cela ? et où est-il quand Frosine, dans des passages bouffons, flatte sa coquetterie sénile ? « Ah ! mon Dieu ! que vous vous portez bien ! et que vous avez là un vrai visage de santé ? — Qui, moi ? — Jamais je ne vous vis un teint si frais et si gaillard. — Tout de

1. Acte IV, sc. III.

bon? — Comment? Vous n'avez jamais été si jeune que vous êtes. » Et ailleurs : « Je voudrois que vous eussiez vu le ravissement où elle étoit à m'entendre parler de vous. La joie éclatoit dans ses yeux, au récit de vos qualités ; et je l'ai mise enfin dans une impatience extrême de voir ce mariage entièrement conclu. » Qu'est-ce que ce dialogue, sinon le dialogue traditionnel du vieillard amoureux avec l'intrigant ou l'intrigante qui sert ses amours dans la comédie du XVI[e] siècle? « O quelle belle face! quel air delicat! quelle apparence imperiale vous avez maintenant! Par ma foy, Monsieur, vous rajeunissez. » Ainsi parle Thomas au vieux Siméon dans *le Laquais* de Larivey. — Et voici comment parle Guillemette au vieil Ambroise dans *la Veuve* : « Je pense, quant à moy, que ceste madame Clemence vous aime comme ses menus boyaux, car je ne suis jamais auprès d'elle, qu'elle ne parle de vous, mais sçavez-vous comment? d'une affection que vous ne le croiriez pas. — AMBROISE : La pauvrette est bien heureuse de m'avoir rencontré... On me faisoit vieil et cassé ; mais je vois bien ce qui en est, puisque je luy agrée. — GUILLEMETTE : Cassé! vous me semblez un cherubin. » Oui, Harpagon n'est par endroits que le vieillard amoureux de la comédie traditionnelle, et Frosine descend de la Célestine de Rojas par la Guillemette de Larivey et la Françoise de Turnèbe. Elle paraît moins perverse que ses devancières, elle s'occupe ici d'affaires moins scabreuses ; mais je ne m'y fierais pas, et je suis un peu scandalisé de la voir familière avec tout le monde céans, tutoyée par La Flèche, Harpagon, Cléante, voire par Élise et par Mariane.

Entrons maintenant, avec ce personnage de Frosine, dans le chapitre des invraisemblances.

Comprend-on très bien comment Valère peut se résigner à son rôle de confident hypocrite d'Harpagon et y réussir? — Il a, paraît-il, sauvé Élise d'un grave péril ; mais ce péril nous est conté d'une façon trop incidente et trop

obscure pour que nous n'y voyions pas un simple artifice dramatique.

Après que l'emprunteur Cléante a échangé de terribles paroles avec l'usurier son père, nous voyons brusquement que Cléante a été pardonné sans difficulté. Pourquoi cela? Parce qu'Harpagon voulait pouvoir surveiller son fils? ou tout simplement parce qu'il fallait que l'action continuât?

Quant au dénouement, on peut plaider pour lui les circonstances atténuantes : on peut dire qu'avec l'abondance au XVIIe siècle des troubles civils et des pirateries, avec la difficulté des communications, les familles séparées par le hasard, et par le hasard rejointes, étaient plus faciles à rencontrer qu'aujourd'hui ; on peut dire que les dénouements postiches étaient plus fréquents au théâtre et scandalisaient moins des spectateurs qui n'avaient vu ni Scribe, ni Augier, ni Dumas fils ; on peut dire surtout que les dénouements postiches étaient parfois une nécessité pour Molière, qui voulait terminer gaiement des drames assez sombres et qui ne voyait pas de moyen logique et rationnel d'arracher Agnès à Arnolphe, d'enlever Orgon des griffes de Tartuffe, de rendre heureuse, en dépit de la ladrerie et de la tyrannie du père, toute la famille d'Harpagon. Mais, cela dit, il y a un luxe de romanesque vraiment excessif dans le dénouement de *l'Avare*. Don Thomas d'Alburcy, Napolitain, s'est sauvé dans un naufrage, est venu à Paris et y a changé de nom : c'est Anselme ; — son fils s'est sauvé de son côté, est venu à Paris et y a changé de nom : c'est Valère ; — sa femme et sa fille se sont sauvées de leur côté, sont venues à Paris et y ont changé de nom : c'est Mariane et sa mère ; — et, un beau jour, tout ce monde se rencontre dans la même maison, impliqué dans les mêmes aventures. Il y a évidemment là pour Molière plus qu'une nécessité dramatique, il y a un remarquable sans-gêne. Et de même dans l'expé-

dient qu'imagine Frosine au quatrième acte pour venir à bout d'Harpagon. Une soi-disant marquise viendra de Basse-Bretagne pour exprimer son amour à l'avare. Elle sera riche. Séduit par cette richesse, Harpagon accueillera l'aventurière et laissera Mariane à Cléante. On s'expliquera ensuite comme on pourra. De cet expédient Regnard s'est souvenu, et il l'a utilisé dans *le Légataire universel*; mais Frosine, après nous l'avoir exposé, n'en a tiré aucun parti, Molière l'a oublié, et il ne s'est pas inquiété de savoir si le public avait été lancé sur une fausse piste et restait quelque peu déconcerté.

Pourquoi avons-nous insisté sur ces défauts de *l'Avare*? Nous ne l'aurions pas fait certes, si *l'Avare* était une œuvre médiocre : dans une œuvre médiocre, ce sont les qualités seules qu'il y a profit à chercher. Mais, quand une comédie contient une étude de caractère et une étude de mœurs étonnamment profondes, quand elle montre avec une force admirable une famille rongée par le vice de son chef, quand elle est remplie de scènes que tout le monde sait par cœur, il y a profit à discerner des fautes, qu'autrement on risquerait de prendre pour des beautés, et à s'expliquer les fortunes très diverses de l'œuvre.

VI

De ces fortunes diverses il nous faut maintenant indiquer une autre cause, en revenant sur une question, que nous avons examinée déjà, il est vrai, à propos de *l'École des femmes,* de *Tartuffe,* de *Don Juan,* du *Misanthrope,* mais qui intéresse plus particulièrement encore *l'Avare* : celle des rapports entre la tristesse et la gaieté de Molière.

Goethe a dit de *l'Avare* : « *L'Avare,* dans lequel le vice détruit toute la piété qui unit le père et le fils, a une grandeur extraordinaire et est à un haut degré tragique. »

Avec cette matière tragique, Molière, qui voulait bien être profond, qui voulait bien toucher aux pires misères de la nature et de la vie humaine, mais qui n'admettait pas la confusion des genres et qui désavouait d'avance la comédie larmoyante du XVIIIe siècle, Molière, dis-je, a tenu à être comique et il a réussi à l'être. Comment s'y est-il pris pour cela ? L'effort a-t-il été partout également heureux ? Ne le sent-on pas trop quelquefois ? Voilà ce qu'il nous faut examiner, sinon avec tout le détail qui serait utile, du moins avec une suffisante netteté.

Le premier soin de Molière, ici comme dans ses autres grandes œuvres, a été d'observer toute la discrétion qui était compatible avec une étude véritable du sujet. Il était nécessaire, pour peindre l'hypocrisie, que Tartuffe voulût séduire Elmire, épouser Mariane, chasser Damis, ruiner Orgon ; mais il était inutile que, sur aucun de ces points, il arrivât à ses fins, et il n'y est pas arrivé. Il était nécessaire, pour peindre un noble atrabilaire comme Alceste, qu'il servît quelque peu de jouet à une coquette ; mais il était inutile qu'il fût vraiment sa victime, et il ne l'a pas été. Il était nécessaire que George Dandin fût menacé des pires aventures ; mais il ne l'était pas que sa honte fût étalée sur le théâtre, et Angélique est restée une coquine en projet et d'intention. De même ici. Tout ce qu'a de grave ce qu'on appelle aujourd'hui « la question d'argent », tout ce qu'il y a dans l'avarice de funeste pour celui qui en est possédé et en même temps d'anti-social, il fallait que nous le vissions, et nous le voyons en effet. Harpagon thésauriseur se torture ; Harpagon usurier ruine les jeunes gens ; Harpagon père égoïste se fait mépriser et détester par ses enfants ; il est en grande partie cause qu'ils commettent des actes forts blâmables. Du moins, Molière s'en est-il tenu là, et a-t-il avec grand soin évité ce qui eût été trop sombre sans profit réel pour la peinture psychologique et la leçon morale. Il a supprimé la

femme d'Harpagon : une femme qui eût souffert en silence, comme celle du père Grandet ou de maître Guérin, et une femme qui se fût révoltée et qui eût essayé de défendre ses enfants, eussent été également pénibles. Vous pouvez croire, si bon vous semble, que la défunte Mme Harpagon est morte à la peine ; mais vous ne la voyez pas et, d'ordinaire, vous n'y songez pas. — Les enfants d'un avare pouvaient aussi souffrir de la faim, comme l'Eugénie Grandet de Balzac : Molière nous a épargné ce spectacle.— Enfin, Cléante et Élise sont sur une pente où il ne tenait qu'au dramaturge de ne pas les arrêter. Cléante pouvait garder la cassette, que La Flèche a mise en ses mains ; il se contente d'en user pour faire du chantage auprès d'Harpagon. Élise pouvait se donner à Valère ; elle se contente de lui signer une promesse de mariage. Vous me direz que c'est déjà quelque chose ! — sans doute. Le sujet est moins triste qu'il n'aurait pu l'être. Il reste fort triste cependant.

Il s'agit maintenant de faire sortir du comique de ce sujet même ! Molière y arrivera en puisant habilement aux grandes sources du comique, à savoir : 1° le contraste entre ce qui devrait raisonnablement se produire et ce qui se produit en effet ; — 2° la mise en saillie de l'absurdité d'un acte au détriment de son caractère odieux, qui est dérobé aux yeux et à l'esprit ; — 3° les exagérations, les répétitions et la gesticulation expressives, qui arrêtent notre attention sur la marionnette humaine, sans nous laisser voir le monstre ou le malheureux qui est en elle.

Puisqu'il a des valets et des chevaux, Harpagon doit vouloir que ses valets soient présentables, et que ses chevaux puissent se traîner ; puisqu'il donne un dîner, il doit vouloir que ses invités soient satisfaits ; mais ses valets ont les chausses trouées, ses chevaux meurent de faim, et ses invités se régaleront d'un bon haricot bien gras, qui les rassasiera tout d'abord. Voilà pour les contrastes.

Harpagon voulant marier sa fille avec un riche vieillard pourrait nous donner un haut-le-cœur ; mais il est sincère quand il dit : « Pourrait-elle mieux rencontrer ? » et l'absurdité, le ridicule l'emporte sur l'odieux. De même, quand maître Jacques, pour venger certains coups de bâton, accuse Valère, qui n'en peut mais, d'avoir dérobé la cassette, nous trouverions odieux que Valère pût être victime d'une accusation trop évidemment fausse ; mais Harpagon, par avarice, et le commissaire, par profession, sont naïvement décidés à se laisser convaincre ; la prévention les aveugle, et ici encore c'est l'absurdité qui domine et fait jaillir les éclats de rire.

Enfin, voyez Harpagon répéter le même mot magique avec une obstination invincible, comme dans la scène du « sans dot » ; ou se rembrunir périodiquement chaque fois que Frosine, qui vient cependant de le combler de joie en lui disant qu'il est aimé de Mariane, lui demande un petit secours ; ou multiplier les gestes désespérés pour se faire rendre la bague que Cléante a mise au doigt de Mariane et qu'il ne veut pas qu'elle rende. Ici, c'est la gesticulation, c'est la marionnette surtout qui nous amuse.

Au reste, on pourrait modifier les analyses que je viens de faire, et tous les motifs de rire se mêlent parfois ; par exemple au dénouement. Renoncez à Mariane, dit-on à Hargagon, et consentez aux mariages de Cléante et d'Élise :

Harpagon. — Il faut, pour me donner conseil, que je voie ma cassette.

Cléante. — Vous la verrez saine et entière.

Harpagon. — Je n'ai point d'argent à donner en mariage à mes enfants.

Anselme. — Hé bien ! j'en ai pour eux ; que cela ne vous inquiète point.

Harpagon. — Vous obligerez-vous à faire tous les frais de ces deux mariages ?

Anselme. — Oui, je m'y oblige : êtes-vous satisfait ?

Harpagon. — Oui, pourvu que pour les noces vous me fassiez faire un habit.

ANSELME. — D'accord. Allons jouir de l'allégresse que cet heureux jour nous présente.

LE COMMISSAIRE. — Holà ! Messieurs, holà ! tout doucement, s'il vous plaît : qui me payera mes écritures ?

HARPAGON. — Nous n'avons que faire de vos écritures.

LE COMMISSAIRE. — Oui ! mais je ne prétends pas, moi, les avoir faites pour rien.

HARPAGON. — Pour votre payement, voilà un homme que je vous donne à pendre.

MAITRE JACQUES. — Hélas ! comment faut-il donc faire ? On me donne des coups de bâton pour dire vrai, et on me veut pendre pour mentir.

ANSELME. — Seigneur Harpagon, il faut lui pardonner cette imposture.

HARPAGON. — Vous payerez donc le Commissaire ?

ANSELME. — Soit. Allons vite faire part de notre joie à votre mère.

HARPAGON. — Et moi, voir ma chère cassette [1].

Voilà qui est bien, mais qui n'est pas assez malaisé encore. De plus, le comique que je viens d'étudier sort du sujet tragique, mais non pas des points les plus tragiques du sujet ; et si, en ces points-là tout au moins, le fond emporte la forme ; si le tragique des situations passe dans le ton et dans le style, c'en est fait de l'unité de couleur et d'impression. Il faut donc aller plus loin ; il faut faire que ce qui prêterait le plus à un Racine, ou à un Sedaine, ou à un d'Ennery, ce qui attriste ou indigne un critique morose, comme J.-J. Rousseau par exemple, que cela même fasse rire le spectateur. Molière ne recule pas devant cette entreprise.

Élise, à l'insu d'Harpagon, a promis sa main à Valère ; la découverte de cette faute doit être un effondrement pour le père, qui souffrira de ce que son autorité aura été méconnue et de ce que le mariage avec Anselme devient impossible. Mais cette découverte se produit au moment où Harpagon est le plus préoccupé de son argent, où sa cassette lui a été dérobée. Tout ce que Valère dit d'Élise,

1. Acte V, sc. VI.

l'avare l'entend de sa cassette. Il y a là un quiproquo et une méprise plaisante. Quiproquo et méprise étaient déjà dans Plaute, il est vrai ; mais la portée en était moindre. Dans l'*Aulularia,* nous étions occupés avant tout des allées et venues de la marmite ; la fille d'Euclion n'avait même pas passé sous nos yeux ; ce qui touchait à cette jeune fille ne pouvait nous intéresser fort. Il en est tout autrement dans Molière. Cependant, ici le moyen d'obtenir le résultat désirable a été suggéré à Molière par son prédécesseur. Voyons quelque chose de plus original et de plus remarquable.

Maître Simon dit à Harpagon que le jeune homme auquel il doit prêter quinze mille francs s'engagera, s'il le faut, à ce que son père meure avant qu'il soit six mois. « C'est quelque chose, cela », dit l'avare avec satisfaction ; or, le père dont il escompte ainsi la mort, c'est lui-même, et l'odieux engagement du fils, l'odieuse réflexion du père s'effacent à nos yeux devant l'imprudence de l'un et de l'autre, devant le constraste entre ce qu'ils croient et ce qui est, devant la surprise profonde où nous prévoyons que tous deux vont tomber. La situation est très grave, et nous rions.

Poursuivons l'étude de cette scène. Enfant prodigue d'un père avare, Cléante emprunte aux conditions les plus usuraires, sans connaître encore son prêteur. Quand prêteur et emprunteur sont en présence, l'un se trouve être un père irrité, l'autre un fils irrespectueux et poussé à bout. La scène à faire est nettement une scène de drame. Molière en a fait une scène de comédie. Comment cela ? d'abord en provoquant en nous ce mélange de surprise et de prévision réalisée qui est éminemment favorable au rire : ensuite en étalant l'ahurissement trop naturel des deux héros de cette scène, qui tous deux auraient voulu se cacher à tous et sont justement jetés par le hasard en face l'un de l'autre ; puis en opposant les uns aux autres les reproches égale-

ment mérités qu'ils ont à se faire ; enfin en présentant ces reproches avec une symétrie qui évoque l'idée d'un jeu de volant ou d'une sorte de danse à deux.

Ici, Molière a échappé au drame. Ailleurs, il est si vrai qu'il a échappé à la tragédie, que la tragédie a repris son bien où elle le trouvait, et que l'épreuve infligée par Harpagon à Cléante est devenue l'épreuve infligée par Mithridate à Monime. Je ne citerai pas le passage de Racine ; mais en voici le dessin et la marche.

Mithridate, qui doit épouser Monime, la soupçonne d'aimer son fils Xipharès et d'en être aimée. Pour s'éclairer, il lui tend un piège et — 1° il déclare qu'il a ouvert les yeux sur ce qu'avait de déraisonnable son amour sénile ; ce qu'il désire maintenant, c'est que Monime accepte de sa main Xipharès ; Monime a des soupçons et ne se trahit point encore. — 2° Mithridate insiste. « Comment un tel roi pourrait-il s'abaisser à cet artifice? » se dit Monime ; elle révèle donc qu'elle aime depuis longtemps Xipharès ; et Mithridate change de visage. — Ici 3° une suspension très dramatique. — Puis 4° Mithridate annonce à Monime qu'il la garde pour lui-même, et qu'elle ne doit plus songer à Xipharès. — Alors 5° Monime, enhardie par l'indignation, déclare à Mithridate qu'elle ne l'épousera point et qu'elle ne saurait renoncer à son amour.

Le dessin et la marche adoptés par Racine étaient déjà à peu près le dessin et la marche adoptés par Molière ; mais celui-ci avait eu grand soin de tout disposer en vue de produire une impression sensiblement différente. D'abord, Cléante n'est pas Monime : la pudeur et l'effroi ont moins de prise sur lui, et donc nous ne sommes pas inclinés pour lui à la pitié. — Harpagon non plus n'est pas Mithridate, il ne peut rien de trop effrayant contre son fils, et donc il ne nous incline pas à la terreur. — Ensuite, Molière a exagéré, pour nous faire rire, l'allure cauteleuse du père et les prudentes précautions du fils. — Enfin, au

lieu de la suspension tragique qu'a imaginée Racine, nous avons ici une suspension bouffonne: maître Jacques entreprenant de réconcilier le père et le fils et le faisant le plus simplement du monde, en accordant au père au nom du fils tout ce que le père désire, bien que le fils n'y consente point, et au fils au nom du père tout ce que le fils désire, bien que le père s'y oppose. Ainsi disposé à la gaieté, le spectateur peut maintenant entendre, sans trop être ému, la scène où le père maudit le fils et où le fils répond insolemment à son père. Ici encore, d'ailleurs, Molière a pris ses précautions: quand l'avare *donne* à son fils sa malédiction, lui qui n'a jamais rien donné, pas même le bonjour (qu'il se contentait de prêter), la réplique de son fils: « Je n'ai que faire de vos dons! » nous paraît si bien assénée, et cet étourdi parle avec tant de spontanéité, que nous ne pouvons nous empêcher de rire.

Voilà comment Molière veille à l'unité artistique de son œuvre et comment il évite de tomber dans les genres hybrides qu'on a cultivés plus tard. Mais, avec un sujet comme le sien, avec l'espèce de pessimisme qu'il a appliqué à la peinture de ses personnages, il était difficile, il était impossible que le tragique ne perçât pas par endroits et que la tristesse fût évitée. Molière, en guise de contrepoids, a eu recours à des hors-d'œuvre plaisants, à des bouffonneries, à des procédés de farce. L'effort est très sensible dans le monologue où Harpagon gémit, pleure, crie, et nous épouvanterait par la douleur folle qui le tient et lui enlève presque son caractère d'homme pour le transformer en une sorte de bête blessée, si çà et là une exagération, un mot bizarre, une interpellation inattendue aux spectateurs ne provoquaient irrésistiblement le rire:

C'en est fait, je n'en puis plus; je me meurs, je suis mort, je suis enterré. N'y a-t-il personne qui veuille me ressusciter, en me rendant mon cher argent, ou en m'apprenant qui l'a pris? Euh? que dites-vous? Ce n'est personne. Il faut, qui que ce soit qui ait

fait le coup, qu'avec beaucoup de soin on ait épié l'heure ; et l'on a choisi justement le temps que je parlois à mon traître de fils. Sortons. Je veux aller querir la justice, et faire donner la question à toute la maison : à servantes, à valets, à fils, à fille, et à moi aussi. Que de gens assemblés ! Je ne jette mes regards sur personne qui ne me donne des soupçons, et tout me semble mon voleur. Eh ! de quoi est-ce qu'on parle là ? De celui qui m'a dérobé ? Quel bruit fait-on là-haut ? Est-ce mon voleur qui y est ? De grâce, si l'on sait des nouvelles de mon voleur, je supplie que l'on m'en dise. N'est-il point caché là parmi vous ? Ils me regardent tous, et se mettent à rire. Vous verrez qu'ils ont part sans doute au vol que l'on m'a fait. Allons vite, des commissaires, des archers, des prévôts, des juges, des gênes, des potences et des bourreaux. Je veux faire pendre tout le monde ; et si je ne retrouve mon argent, je me pendrai moi-même après [1].

On fait remarquer, il est vrai, qu'un certain nombre des traits plaisants de ce monologue étaient déjà dans Plaute et dans Larivey ; on fait remarquer que, lorsque le soupçonneux Harpagon, après avoir vu les mains de La Flèche, demande : « les autres », il se souvient d'Euclion demandant à voir la troisième main de Strobile ; et l'on conclut que Molière s'est laissé entraîner par l'exemple de Plaute. Mais Molière était parfaitement capable de corriger Plaute, s'il l'eût jugé à propos ; et, s'il ne l'a pas fait, s'il a plutôt renchéri sur son devancier, c'est sans doute qu'il avait ses raisons. Pourquoi Harpagon, ayant tâté les chausses de La Flèche, ajoute-t-il : « Ces grands hauts-de-chausses sont propres à devenir les recéleurs des choses qu'on dérobe ; et je voudrois qu'on en eût fait pendre quelqu'un » ? Pourquoi écoute-t-il bouche bée et avec des gestes d'approbation attendrie l'ironie médiocrement voilée de Valère à la fin de la scène du « sans dot » ? « Oui, l'argent est plus précieux que toutes les choses du monde, et vous devez rendre grâces au Ciel de l'honnête homme de père qu'il vous a donné. Il sait ce que c'est que de vivre. Lorsqu'on s'offre de prendre une fille sans

1. Acte IV, sc. VII.

dot, on ne doit point regarder plus avant. Tout est renfermé là-dedans, et *sans dot* tient lieu de beauté, de jeunesse, de naissance, d'honneur, de sagesse et de probité [1]. » Pourquoi gobe-t-il avec la même naïveté les formidables hâbleries de Frosine sur l'amour de Mariane pour les vieillards? Pourquoi Harpagon jeté à terre par cet étourdi de La Merluche? maître Jacques battu par Harpagon? maître Jacques de nouveau rossé par Valère? Pourquoi, dans la scène du repas, ce texte incomplet comme celui des farces à l'improvisade: « Hé bien, il faudra quatre grands potages, et cinq assiettes. Potages... Entrées..... » ? Ces mots sont suivis de points dans les éditions données par Molière, et les points étaient remplacés au théâtre par des énumérations ad libitum: « potage bisque, potage de perdrix aux choux verts, potage de santé, potage de canard aux navets... » Puis, comme dans les farces, les jeux de scène bouffons et parasites se multiplient. Au moment le plus grave de l'action, Harpagon voit deux bougies allumées et en souffle une: trait de mœurs excellent, si l'on s'en était tenu là; mais maître Jacques rallume la bougie; Harpagon la souffle et la prend à la main; maître Jacques la rallume dans la main de son maître; Harpagon la souffle et la met dans sa poche; maître Jacques la rallume dans la poche et Harpagon se brûle... Jusqu'où remonte cette turlupinade? sans doute jusqu'à Molière.

Certes le rôle de maître Jacques est autrement savoureux que ces lazzis de tréteaux; mais on sent aussi combien il est ajouté pour égayer la pièce. Si maître Jacques était l'acteur réel d'une action réelle, il paierait cher sans doute le prétendu accommodement qu'il a voulu ménager entre le père et le fils en se moquant de l'un et de l'autre. Comme il s'est agi surtout d'amuser et d'atténuer l'effet de scènes trop graves, personne ne songe à lui demander compte de

1. Acte I, sc. v.

sa conduite; et le spectateur, acceptant docilement les intentions du dramaturge, rit de bon cœur d'une scène, qui est parfaitement folle, mais qui est aussi singulièrement plaisante et, comme on dit, suggestive. Avez-vous lu cette pièce de M. Courteline, où un avocat, brusquement nommé procureur ou substitut, passe sans transition de l'éloge de son client à l'éreintement du même client, devenu un adversaire? Rien de plus invraisemblable que cette pièce, si elle est prise à la lettre; rien de plus vrai, si l'on en fait un symbole. M. Courteline est ici le continuateur de Molière dans la scène où Don Juan est entre Charlotte et Mathurine, dans la scène où maître Jacques est entre Harpagon et Cléante. Maître Jacques ici, c'est le conciliateur comme on en voit tous les jours, se promettant de tout arranger et embrouillant tout à merveille. La scène est à la fois fausse et exquise; surtout, c'est un hors-d'œuvre destiné, comme tant d'autres, à égayer une œuvre trop sombre.

VII

Ainsi, Molière a employé un art merveilleux à faire rentrer dans le moule comique un sujet qui ne s'y prêtait guère; il a employé un art merveilleux à faire rire avec des personnages qui devaient plutôt exciter la tristesse et la pitié. Çà et là cependant la nature des choses a été plus forte que l'artiste : le comique a eu l'air un peu forcé, et le tragique a gêné en quelque mesure le spectateur.

Mais est-ce le sujet seul qu'il faut accuser?

L'étude du style, s'il entrait dans notre plan de l'entreprendre, nous amènerait à constater d'autres disparates: nulle part Molière n'a eu une langue plus franche, plus lumineuse, plus transparente, c'est-à-dire mieux faite pour laisser toute leur vérité et toute leur force aux sen-

timents qu'elle revêt ; mais, par endroits aussi, cette prose de *l'Avare* est trop rythmée et trop poétique ; par endroits, elle est lourde, enchevêtrée et (ce qui est extraordinaire chez Molière) peu scénique : ce dernier défaut est très sensible dans la scène d'exposition entre Valère et Élise. Ici, c'est une revision qui a fait défaut, et le travail si nécessaire de la lime.

L'Avare est une œuvre de premier ordre, une des plus fortes de Molière, mais une œuvre dont les riches matériaux ont été insuffisamment fondus et pour la composition de laquelle le temps évidemment a manqué. « Le temps ne fait rien à l'affaire », disait Alceste. Il ne fait rien à l'affaire pour le public, et voilà pourquoi nous avons le droit d'indiquer nos réserves ; mais il fait beaucoup pour l'auteur ; et, dans sa vie si agitée, le manque de temps a souvent dû chagriner Molière.

CHAPITRE VII

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC ET *LES AMANTS MAGNIFIQUES*

L'Avare avait été composé pour les spectateurs du Palais-Royal, pour la ville, comme on disait alors. Plus de deux ans et demi vont s'écouler maintenant avant que Molière donne à la ville une autre pièce. Le voici repris par la cour, à laquelle il va successivement donner *Monsieur de Pourceaugnac, les Amants magnifiques, le Bourgeois gentilhomme* et *Psyché*. Et sans doute ni Molière ni les habitués du Palais-Royal ne songeaient à se plaindre. Outre que les œuvres jouées à la cour passaient ensuite à la ville (sauf quelques exceptions, parmi lesquelles *les Amants magnifiques*), une *première* retentissante avait été donnée le 5 février 1669, celle de *Tartuffe,* enfin sauvé de toutes les proscriptions. Le 21 du même mois, la pièce si longtemps maudite avait été jouée chez la Reine, sans doute par ordre du Roi, et, peut-être par ordre du Roi encore, les journalistes déclaraient que la pieuse Marie-Thérèse avait pris grand plaisir à voir confondre sur la scène l'hypocrisie. Ainsi la permission, l'invitation, pourrait-on dire, était donnée au public d'applaudir, et il ne s'en fit pas faute ; la pièce eut quarante-quatre représentations successives, ce qui était un chiffre extraordinaire pour le temps. Triomphant mais discret, Molière remercia le Roi dans son troisième *placet,* où il demandait une faveur pour son médecin, Nicolas de Mauvillain, celui-là

même que la Faculté soupçonnait de fournir traîtreusement au poète comique les renseignements dont il avait besoin pour la combattre. « Sire, disait Molière, oserois-je demander encore cette grâce à Votre Majesté le propre jour de la grande résurrection de *Tartuffe*, ressuscité par vos bontés ? Je suis, par cette première faveur, réconcilié avec les dévots ; et je le serois, par cette seconde, avec les médecins. » Qu'il fût réconcilié avec les dévots, Molière sans doute ne le croyait guère[1] ; et qu'il tînt à se réconcilier avec les médecins, c'est ce que *Pourceaugnac* ne permet pas de croire. Molière évidemment s'amusait ; comme si c'était peu pour lui de vaincre, il voulait encore braver, quoiqu'avec une ironie voilée et fine. Mais ce qui était sincère en lui, c'était sa reconnaissance pour Louis XIV, et il allait encore s'acquitter de sa dette en se faisant plus que jamais, avec Lulli, « l'intendant des spectacles » du grand Roi.

Donc, en septembre et octobre 1669, la cour devait faire un séjour au château de Chambord et voulait être divertie par la troupe du Roi. Molière part de Paris pour trente-trois jours le 17 septembre, arrive à Chambord le 19 ou le 20, donne force représentations, et trouve le moyen cependant de composer, de faire accompagner de musique et de danse, d'apprendre à ses comédiens et de mettre en scène pour le 6 octobre une comédie-ballet en trois actes, où éclate, au milieu de la verve la plus bouffonne, la connaissance la plus précise du droit et surtout de la médecine de son temps : *Monsieur de Pourceaugnac*. Le tour de force est étonnant, et il nous paraît cependant

1. Peut-être n'y tenait-il pas beaucoup non plus, puisqu'en 1671 encore il allait faire lancer par Scapin, dissuadant Argante de plaider, cette pointe assez imprévue : « Vous serez ébahi que vos juges auront été sollicités contre vous, ou par des gens dévots, ou par des femmes qu'ils aimeront. » *Les Fourberies de Scapin*, acte II, scène v.

bien difficile de le contester, si nous pesons les termes qu'emploient l'édition donnée par Molière d'abord, l'édition donnée par La Grange et Vivot ensuite. Molière a-t-il eu pour s'aider quelque ancienne farce de jeunesse, comme pour *l'Amour médecin, le Médecin malgré lui* et *George Dandin ?* La chose est fort douteuse, puisque nous n'avons de ce fait aucun indice. Molière a été plutôt aidé par des lectures, celle du *Polyandre* de Sorel surtout, et il a réchauffé sa verve par de vieux souvenirs, de ces souvenirs de jeunesse qui, au milieu de leur humeur la plus morose, ne manquent jamais de dérider les hommes mûrs et les vieillards.

A-t-on remarqué, en effet, le besoin que semble éprouver Molière, au moment où sa santé s'altère, où sa vie s'assombrit, où sa fin approche, de se rappeler ce qu'il a vu de plaisant au temps de ses courses dans les provinces? Il y avait des paysans dans *Don Juan* et dans *le Médecin malgré lui,* mais c'étaient des paysans des environs de Paris. Au contraire, nous sommes en pleine province avec le campagnard George Dandin et les hobereaux M. et Mme de Sotenville ; nous sommes à Limoges avec *Pourceaugnac,* et nous allons nous promener au cimetière des Arènes, nous entrons dans l'église de Saint-Étienne, voire chez le traiteur Petit-Jean. Bientôt, nous serons à Angoulême et nous en fréquenterons toute la société distinguée, ou soi-disant telle, chez la comtesse d'Escarbagnas. — Les dialectes des pays autrefois traversés par Molière semblent eux-mêmes revenir, si je puis dire, sonner aux oreilles du dramaturge et solliciter sa plume : Sbrigani estropie le flamand, Nérine parle picard, Lucette crie en languedocien, en piscénois ; on entendra des gascons dans les intermèdes du *Bourgeois gentilhomme.* — Quant aux types provinciaux mis en scène, ils sont (contrairement aux habitud classiques que nous avons antérieurement étudiées) dessinés d'un trait si net, peints avec

des couleurs si vives, que, bien vite, une légende se répand. Léonard de Pourceaugnac n'est pas un être d'imagination : il existe en chair et en os ; il est à Paris ; il s'est vu représenté par Molière quand, le 15 novembre, la pièce a été enfin jouée au Palais-Royal, et il est furieux, comme étaient furieux, quelque cinquante ans auparavant, de bonnes gens qui, venus à l'Hôtel de Bourgogne sans penser à mal, s'étaient reconnus dans les personnages de quelque farce jouée par les Gros-Guillaume, les Gaultier-Garguille et les Turlupin.

Et, en effet, Léonard de Pourceaugnac n'est pas flatté ; peu flattés aussi sont ses compatriotes les Limousins. Contre eux l'acharnement de Molière est tel, qu'une autre légende se formera pour l'expliquer : Molière a été autrefois sifflé par eux à Limoges, et, s'il les ridiculise, c'est pour se venger. Or, rien de pareil n'était sans doute dans la pensée de Molière, et il n'avait d'autre raison d'attaquer les Limousins que de vieilles traditions parisiennes, auxquelles Rabelais s'était conformé déjà, quand il avait raillé l'écolier limousin dans son roman. Mais, quoi qu'il en soit, Limoges n'élèvera pas un monument à Molière, comme Pézenas. On a dit que, si l'auteur de Tartarin était allé à Tarascon, les rues se seraient dépavées toutes seules pour le lapider : qu'auraient donc fait les rues de Limoges pour ce vilain Molière, qui mettait dans la bouche de Nérine des phrases comme celle-ci : « Une personne comme vous est-elle faite pour un Limosin ? S'il a envie de se marier, que ne prend-il une Limosine et ne laisse-t-il en repos les Chrétiens ? »

On voit le ton de la pièce. Abstraction faite du prologue et de l'épilogue obligés en l'honneur de l'amour, *Monsieur de Pourceaugnac* est une farce, la plus débridée des farces. Seulement, c'est une farce mâtinée de comédie italienne, — et ici encore il semble que Molière prenne plaisir à revenir à sa jeunesse et se ragaillardisse au souvenir de *l'Étourdi*.

Pourceaugnac comprend une série de fourberies, comme *l'Étourdi* comprenait une série de contretemps. Sbrigani est Napolitain et se vante de ses méfaits, comme Mascarille était Sicilien et se vantait des sentences qu'on avait obtenues contre lui. Molière-Pourceaugnac se déguise en femme, comme Molière-Mascarille se déguisait en Suisse. La férocité même qu'une âme tendre trouve dans la pièce peut passer pour avoir quelque chose d'italien.

M. de Pourceaugnac, gentilhomme, à ce qu'il dit, du Limousin, arrive à Paris par le coche pour épouser la fille du bourgeois Oronte, Julie. Mais Julie aime Éraste ; et Julie, Éraste, un intrigant nommé Sbrigani et une intrigante nommée Nérine complotent de faire tant d'avanies au prétendant, qu'il soit trop heureux de reprendre le coche de Limoges, — et de si bien dégoûter Oronte de son futur gendre, qu'il soit trop heureux de lui arracher sa fille pour la donner à Éraste lui-même. Thème commode et qui a servi à de nombreuses pièces, peut-être avant Molière, à coup sûr après lui, par exemple aux *Vendanges de Suresnes* de Dancourt et au *Tour du Carnaval* de Dalainval.

A peine débarqué, Pourceaugnac tombe au milieu de gens apostés, qui lui rient au nez et le poursuivent de leurs moqueries. Mais Sbrigani feint de prendre sa défense et, par des protestations d'amitié, s'attire la confiance du naïf provincial. Éraste lui persuade qu'ils se sont connus autrefois à Limoges, lui offre sa maison et, sous prétexte de l'y introduire, le confie aux mains redoutables d'un aliéniste et d'un de ses savants confrères. Mines lugubres, costumes lugubres, consultation lugubre. Pourceaugnac reste longtemps sans comprendre ce que l'on veut de lui ; puis, il cherche à s'enfuir, mais l'avare médecin ne lâche point sa proie. Quand il est enfin parvenu à s'échapper, son guérisseur, poussé par Sbrigani, va prévenir Oronte que son prétendu gendre est malade et ne saurait se ma-

rier ; un marchand flamand (Sbrigani lui-même) assure Oronte que tout le commerce de Flandre attend avec impatience le mariage de Pourceaugnac, pour se payer avec la dot de Julie de sommes dues par le Limousin. Le beau-père est furieux ; le gendre, auquel Sbrigani vient d'insinuer sur le compte de Julie toutes sortes de choses fâcheuses, est furieux aussi ; et voici à quel diapason monte entre les deux personnages une première entrevue qui aurait dû être tendre :

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC. — Bonjour, Monsieur, bonjour.
ORONTE. — Serviteur, Monsieur, serviteur.
MONSIEUR DE POURCEAUGNAC. — Vous êtes Monsieur Oronte, n'est-ce pas ?
ORONTE. — Oui.
MONSIEUR DE POURCEAUGNAC. — Et moi, Monsieur de Pourceaugnac.
ORONTE. — A la bonne heure.
MONSIEUR DE POURCEAUGNAC. — Croyez-vous, Monsieur Oronte, que les Limosins soient des sots ?
ORONTE. — Croyez-vous, Monsieur de Pourceaugnac, que les Parisiens soient des bêtes ?
MONSIEUR DE POURCEAUGNAC. — Vous imaginez-vous, Monsieur Oronte, qu'un homme comme moi soit si affamé de femme ?
ORONTE. — Vous imaginez-vous, Monsieur de Pourceaugnac, qu'une fille comme la mienne soit si affamée de mari [1] ?

La suite répond à ce début. C'est Julie qui, au grand scandale d'Oronte, se jette à la tête de Pourceaugnac, pour confirmer l'opinion calomnieuse qu'on lui a donnée d'elle ; c'est une Languedocienne et une Picarde qui prétendent avoir été trompées et abandonnées par Pourceaugnac, qui le supplient, l'injurient et finissent par mettre à ses trousses trois enfants criant à tue-tête : « mon papa, mon papa, mon papa ! » Voilà M. de Pourceaugnac, bigame et très effrayé, qui consulte des avocats. « La polygamie est un cas pendable », lui disent-ils en guise de consolation.

1. Acte II, scène v.

Notre homme, affolé par Sbrigani, se voit déjà mort, se déguise en femme pour échapper à une pendaison sans cela inévitable, est accosté par des Suisses, qui se pourlèchent déjà les lèvres à l'idée de voir le Limousin. accroché à une grande potence neuve, gambillant les pieds en haut devant tout le monde, et qui, en attendant, lui tiennent de vilains propos. Un exempt croit reconnaître cette noble dame barbue pour le polygame et veut l'arrêter. Pourceaugnac vide sa bourse entre les mains de l'exempt et, comme l'avait prédit Sbrigani, est trop heureux de prendre le coche pour rentrer dans sa province. Quant à Oronte, on lui conte que sa fille est partie avec cet enjôleur de Pourceaugnac, et, quand Éraste la lui ramène, il est trop heureux, lui aussi, de la faire épouser à son amant, en augmentant la dot de dix mille écus. C'est ainsi que la vertu est récompensée.

« *Pourceaugnac* est horrible », dit Michelet, qui avait déjà déclaré *George Dandin* douloureux ; et, en effet, les brimades inventées par Nérine et Sbrigani sont d'un goût patibulaire, moins pourtant que les compliments qu'ils s'adressent :

Nérine. — Madame, voilà un illustre ; votre affaire ne pouvoit être mise en de meilleures mains, et c'est le héros de notre siècle pour les exploits dont il s'agit : un homme qui, vingt fois en sa vie, pour servir ses amis, a généreusement affronté les galères ; qui, au péril de ses bras, et de ses épaules, sait mettre noblement à fin les aventures les plus difficiles ; et qui, tel que vous le voyez, est exilé de son pays pour je ne sais combien d'actions honorables qu'il a généreusement entreprises.

Sbrigani. — Je suis confus des louanges dont vous m'honorez, et je pourrois vous en donner, avec plus de justice, sur les merveilles de votre vie ; et principalement sur la gloire que vous acquîtes, lorsque, avec tant d'honnêteté, vous pipâtes au jeu, pour douze mille écus, ce jeune seigneur étranger que l'on mena chez vous ; lorsque vous fîtes également ce faux contrat qui ruina toute une famille ; lorsque, avec tant de grandeur d'âme, vous sûtes nier le dépôt qu'on vous avoit confié ; et que si généreusement on vous vit prêter votre témoignage à faire pendre deux personnes qui ne l'avoient pas mérité.

NÉRINE. — Ce sont petites bagatelles qui ne valent pas qu'on en parle, et vos éloges me font rougir [1].

Nos blasés ont applaudi des plaisanteries de ce genre, quand Aristide Bruant et Jules Jouy les chantaient au Chat noir ou au Mirliton ; mais, si nos blasés ont applaudi, ils ne riaient guère, et la cour de Chambord riait à gorge déployée. C'est qu'on n'avait pas la plaisanterie douce au XVIIe siècle. Tristan L'Hermite raconte en riant un bon tour qui valait à celui qui en était l'objet une jambe cassée et trois mois de lit ; à la cour de Louis XIV, où le grand Roi ne permettait pas qu'on fût incommodé devant lui, on mettait un purgatif dans le bouillon d'une dame pour la voir ensuite se tordre douloureusement sans oser rien dire. Molière rit, lui aussi, et sa verve, parfois grossière, mais copieuse, mais drue, mais toujours jaillissante, nous force à rire avec lui. Il y a là une outrance dans la plaisanterie qui est tout à fait caractéristique. Pourceaugnac raconte fièrement une vieille querelle : « Il me donna un soufflet, mais je lui dis bien son fait ». — Il vient d'échapper aux apothicaires, à Lucette, à Nérine : « Il pleut en ce pays des femmes et des lavements ». — Il quitte à la fin de la pièce son bourreau Sbrigani : « Voilà le seul honnête homme que j'ai trouvé en cette ville ». — Et que dire de tous les baragouins entendus ? des stratagèmes multiples de Sbrigani et de son déguisement en marchand ? de Pourceaugnac habillé en femme de qualité, se dandinant et appelant d'une voix de fausset ses laquais imaginaires ? de l'avocat qui chante :

La polygamie est un cas,
Est un cas pendable

en traînant lamentablement sa voix, et de celui qui bredouille, en sautillant sans cesse, des couplets terminés par

1. Acte I, scène II.

les mêmes vers inquiétants ? de la course des apothicaires, enfin, lancés après Pourceaugnac à travers la scène et à travers la salle ? L'auteur du *Misanthrope,* en dépit de l'amertume qu'il a mise au fond de son œuvre, a cette fois écrit une farce de carnaval comme *le Chapeau de paille d'Italie* ou *la Mariée du mardi gras.*

Seulement, dans quel *Chapeau de paille d'Italie* ou dans quelle *Mariée du mardi gras* trouverait-on des scènes profondes comme celles des aliénistes, et des satires saisissantes comme celles des médecins et de l'apothicaire préposés au traitement de Pourceaugnac ? Je ne puis revenir sur ce que j'ai dit à ce sujet, mais il importe de ne pas l'oublier au moment de juger la pièce. De par ces scènes et ces satires, la vérité s'est fait une belle place au milieu de la bouffonnerie. D'autres détails encore, dans *Pourceaugnac,* sont à mettre au compte de l'observateur Molière : la jolie délibération de Sbrigani avec lui-même pour savoir comment il doit parler de Julie à Pourceaugnac ; — l'exempt trouvant sa consigne formelle quand on ne lui offre que dix pistoles, et ne se croyant plus aussi tenu quand on lui en offre davantage ; — Pourceaugnac finissant par croire qu'Éraste a bien pu être autrefois lié avec lui à Limoges. Cette scène ressemble à la scène déjà mentionnée de *l'Avare* où Harpagon et le commissaire trouvent des indices éclatants de la culpabilité de Valère dans la déposition inexistante de maître Jacques. Mais, dans *l'Avare,* Harpagon et le commissaire étaient trompés par leur prévention ; Pourceaugnac ne l'est ici que par sa sottise.

Est-il utile de décrire Pourceaugnac, avec son costume suranné aux couleurs criardes, avec son corps mal bâti, avec son esprit épais, acceptant sans défiance les politesses incroyables de Sbrigani ou d'Éraste, persuadé que le Roi sera ravi de le voir, disant imprudemment à l'exempt qui le regarde habillé en femme et qui n'a même pas nommé le bigame Pourceaugnac : « Monsieur, ce n'est pas moi » ?

Ce qui est le plus curieux et le plus notable dans notre Limousin, c'est qu'il ne sait pas lui-même s'il est de robe ou d'épée. Au début, quand on lui rit au nez, il croit intimider les badauds et leur faire craindre une poursuite judiciaire en leur disant qu'il a étudié en droit. Plus tard, inquiété par l'accusation de bigamie, il multiplie les notions précises et les termes techniques, pour montrer qu'il a les moyens de se défendre et d'établir son innocence. Mais déjà, à ce moment, il s'est déclaré gentilhomme et ne veut pas avouer qu'il a étudié la pratique : « Ces mots-là lui viennent sans qu'il les sache. Il les a retenus en lisant les romans. » Eh ! oui, M. de Pourceaugnac est gentilhomme. Savez-vous pourquoi il ne voulait pas être pendu ? C'est parce qu'il a tout juste la même répugnance qu'éprouvera plus tard Saverny dans *Marion Delorme* : il croit que la pendaison est un supplice de vilain et qu'une telle mort ferait tort à ses titres de noblesse. Hum ! qui veut trop prouver ne prouve rien, et voilà qui est bien suspect. M. de Pourceaugnac m'a tout l'air d'être un gentilhomme bourgeois comme M. Jourdain, et voilà sans doute qui est bon à noter, un an seulement avant la représentation du *Bourgeois gentilhomme*.

II

Après les fêtes de Chambord vinrent les fêtes de Saint-Germain. Le 4 février 1670, Molière donnait au Roi un grand spectacle, appelé *le Divertissement royal*. C'était une comédie mêlée de musique et d'entrées de ballet ; et, tandis que d'ordinaire les vers du ballet et la rédaction du livret étaient l'œuvre du poète de cour Benserade, cette fois tout était de Molière lui-même, sauf, bien entendu, les danses, les machines et la musique, cette dernière confiée à Lulli. Il est vrai que Louis XIV avait daigné inspirer

son poète favori, et Molière le constate dans son Avant-Propos : « Le Roi, qui ne veut que des choses extraordinaires dans tout ce qu'il entreprend, s'est proposé de donner à sa cour un divertissement qui fût composé de tous ceux que le théâtre peut fournir ; et pour embrasser cette vaste idée, et enchaîner ensemble tant de choses diverses, Sa Majesté a choisi pour sujet deux princes rivaux, qui, dans le champêtre séjour de la vallée de Tempé, où l'on doit célébrer la fête des jeux Pythiens, régalent à l'envi une jeune princesse et sa mère de toutes les galanteries dont ils se peuvent aviser [1]. »

Nous ne décrirons pas ces « galanteries », qui intéressent médiocrement le génie de Molière, et nous n'insisterons même pas longtemps sur la pièce. Molière ne l'a jamais fait imprimer ; il ne l'a jamais jouée sur le théâtre du Palais-Royal, en partie parce qu'elle exigeait trop de dépenses, en partie aussi sans doute parce qu'à ses yeux cet impromptu ne devait pas survivre à l'occasion qui l'avait fait naître. La pièce, il est vrai, a été reprise après la mort de Molière, mais elle a définitivement disparu de la scène dès 1704. Est-ce à dire que tout y soit indigne de son auteur ? Il s'en faut de beaucoup. Dans un intermède a été placée une charmante imitation de l'ode d'Horace sur le dépit amoureux : *Donec gratus eram tibi,* et il y a même en certains coins des *Amants magnifiques* un Molière nouveau, fort peu connu, et qui mérite de l'être.

Insensible aux efforts que deux princes font pour lui plaire, la princesse Ériphile aime le général, le soldat de fortune Sostrate, lequel l'aime de son côté éperdument. Mais Sostrate mourrait plutôt que de témoigner à la princesse un amour irrespectueux, et la princesse mourrait plutôt que de manquer à ce qu'elle se doit à elle-même au point d'accorder sa main à Sostrate. Rapprocher ces deux

1. *Les Amants magnifiques.* — Avant-propos.

pauvres cœurs, qui s'aiment et n'osent s'aimer, ne peut donc être que « le jeu de l'amour et du hasard ». Comme dans les pièces de Marivaux, dans *les Fausses confidences* surtout, qui ressemblent aux *Amants magnifiques,* il faut forcer deux amours discrets à se trahir ; et la finesse, la subtilité de bon aloi que Marivaux a fait baptiser de son nom le marivaudage, Molière la montre déjà ici dans une large mesure. Il faut voir comment Sostrate et Ériphile se laissent l'un après l'autre arracher leur secret par un confident ; comment Ériphile est prête à s'irriter de l'amour de Sostrate et à défaillir de son indifférence ; comment, avec un mélange savoureux de tendresse, d'orgueil et de ruse presque féline, elle pousse Sostrate à confesser un amour dont à la fois elle se délecte et s'offense.

Si ce personnage d'Ériphile rappelle Marivaux, un autre a fait songer à Musset : c'est le confident dont je viens de parler ; c'est Clitidas, « l'ironique et délicat bouffon, — comme dit un critique, — dont par instants le sourire est presque celui de Fantasio ». Et, sous le masque de Clitidas, en effet, il semble que Molière, à qui incombait ce rôle, comme lui était incombé celui (moins fin, d'ailleurs) du bouffon Moron dans *la Princesse d'Elide,* ait pris plaisir à exhaler ses fantaisies, à piquer de ses saillies certains abus, l'astrologie surtout, encore en grande faveur dans les cours et que La Fontaine attaquait aussi dans ses fables, en attendant que Fénelon la combattît encore auprès du duc de Bourgogne.

Je ne puis citer un passage des *Amants magnifiques,* car des scènes de demi-teinte demanderaient à être commentées. Mais qu'on lise la scène où Clitidas arrache l'aveu d'Ériphile. On y remarquera comment la princesse fait semblant de ne rien entendre, tant qu'on lui parle des princes ses amants ; comment elle s'éveille au nom de Sostrate ; comment elle désire et craint d'apprendre son amour ; comment la jalousie la force à révéler ses propres

sentiments. Qu'on voie encore la scène où Ériphile fait charger Sostrate de choisir lui-même entre les deux prétendants princiers, et celle où, dans un noble effort, elle déclare enfin à Sostrate, et qu'elle l'aime, et qu'elle juge contraire à son devoir de l'épouser.

Cependant, il faut que la pièce se termine. Un astrologue, soudoyé par les princes, fait proclamer, et par les astres, et par une fausse apparition de Vénus, que la princesse Ériphile doit donner sa main à celui qui sauvera la princesse Aristione, sa mère. Bien entendu, on a préparé pour Aristione un faux péril et un faux sauvetage ; mais un péril réel se présente, dont Sostrate sauve Aristione, et l'on couronne la pure flamme des deux généreux amants.

Tout cela est intéressant, mais moins peut-être que la curieuse analogie si souvent relevée entre le roman mis en scène par Molière et le roman que vivaient en ce moment même certains de ses spectateurs. Parmi ceux qui applaudissaient *les Amants magnifiques* se trouvait une Ériphile qui préférait à des princes et à des rois un Sostrate, moins remarquable et moins généreux à tous égards que celui de la comédie. C'était Mlle de Montpensier, la Grande Mademoiselle, alors amoureuse de Lauzun et qui faillit l'élever jusqu'à elle : rappelez-vous la lettre fameuse de Mme de Sévigné. Mais entre la coupe et les lèvres il y eut place pour un malheur ; Sostrate-Lauzun n'épousa pas Ériphile ; le Roi l'en empêcha et le fit même emprisonner à Pignerol. Molière connaissait-il les intentions de Mademoiselle et ne craignait-il pas de les mettre en action, soit pour les autoriser, soit pour les combattre ? On l'a dit. Rien cependant n'est plus invraisemblable. Ce n'était pas à Mademoiselle et à Lauzun que Molière songeait quand il écrivait sa pièce, c'était à la reine Isabelle et à l'officier de fortune Carlos dans le *Don Sanche d'Aragon* de Corneille : les ressemblances sont importantes entre les deux œuvres, et les différences pourraient donner lieu à une piquante

étude. L'officier de fortune Carlos, au dénouement du *Don Sanche*, se découvre une naissance illustre, tandis que le Sostrate de Molière est épousé par une reine sans qu'ait changé son origine. La pièce jouée devant Louis XIV est donc à certains égards plus hardie que celle dont la hardiesse avait autrefois déplu au grand Condé.

Un autre curieux souvenir se rattache aux *Amants magnifiques*. Le livret du *Divertissement royal* contient des vers de Molière pour le Roi, qui devait figurer et danser sous deux costumes, celui de Neptune et celui d'Apollon. Le Roi dansa-t-il, en effet, le 4 février ? Robinet et la *Gazette* l'ont dit ; puis, Robinet s'est rétracté, sans doute par ordre ; le 13 et le 17, en tous cas, *le Divertissement royal* fut repris, et Louis ne dansa pas. Louis ne dansera plus, ni dans les ballets de Molière, ni dans d'autres. Il a, dit-on, été frappé de ce que, moins de deux mois auparavant, Narcisse vient de dire à Néron dans *Britannicus*, en lui dénonçant ses ennemis :

> Quoi donc ? Ignorez-vous tout ce qu'ils osent dire ?
> « Néron, s'ils en sont crus, n'est point né pour l'Empire...
> Pour toute ambition, pour vertu singulière,
> Il excelle à conduire un char dans la carrière,
> A disputer des prix indignes de ses mains,
> *A se donner lui-même en spectacle aux Romains*,
> A venir prodiguer sa voix sur un théâtre,
> A réciter des chants qu'il veut qu'on idolâtre,
> Tandis que des soldats, de moments en moments,
> Vont arracher pour lui des applaudissements. »
> Ah ! ne voulez-vous pas les forcer à se taire ?

Au lieu de forcer les médisants à se taire, le Roi-Soleil s'incline devant la critique que semblait lui adresser Racine. Qu'on dise, après cela, que le théâtre ne corrige point !

CHAPITRE VIII

LE BOURGEOIS GENTILHOMME

I

Revenons à Molière, mais sans quitter pour cela les fêtes royales, dont le poète est devenu le grand organisateur.

Le 30 juin 1670 retentissait tout à coup comme un éclat de tonnerre cette étonnante nouvelle : « Madame se meurt, Madame est morte », et, le 21 août, Bossuet présentait aux courtisans — j'emploie son expression — cette « touchante tête de mort » qu'on appelle l'oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre. On pleura : du moins j'aime à le croire, car Henriette avait été le charme et l'idole de cette cour, et, pendant quelque temps, elle avait troublé le cœur du Roi lui-même. Mais nous avons vu, à propos de la mort d'Anne d'Autriche, que les larmes se séchaient vite au Louvre ou dans le château de Versailles. Le 3 octobre donc, on partait pour Chambord, décidé à chasser, à danser et à rire de quelque folle comédie. On était à peu près à l'anniversaire de *Pourceaugnac*, et on attendait de Molière qu'il retrouvât sa verve de l'année précédente. Le 14, le 16, le 20 et le 21, quatre fois en huit jours, fut représenté à grands frais *le Bourgeois gentilhomme*, qui parut ensuite sur le théâtre du Palais-Royal, le 23 novembre, avec sa *petite oie*, c'est-à-dire avec la musique, la danse et le spectacle qui devaient normalement l'accompagner et qui

l'avaient accompagné à Chambord. Depuis, la pièce a été reprise de temps en temps, à l'Opéra, à la Comédie-Française, à l'Odéon, dans d'autres théâtres encore, avec la plupart de ses ornements d'autrefois. Ils ne paraissent pas tous bien frais, ces ornements. La musique de Lulli, qui passait pour riche et gaie au XVIIe siècle, nous semble maigre, à nous qui avons entendu nos grands symphonistes, et triste, à nous qui avons entendu les fantaisies musicales des Offenbach, des Planquette et des Lecocq. Mais des restaurations de ce genre satisfont une curiosité respectueuse, et, à la condition de n'être pas trop fréquentes, elles sont accueillies avec plaisir.

En pareil cas, les spectateurs se divisent en deux groupes : l'un formé de ceux qui, se prêtant docilement aux intentions successives de l'auteur, ici admirent les peintures de mœurs et les traits de caractère, et là rient des inventions étranges et des grosses bouffonneries ; — l'autre formé des délicats (gens malheureux), qui voudraient avoir toujours à admirer et qui souffrent de trouver dans *le Bourgeois gentilhomme* une œuvre à certains égards admirable, mais mal composée, bourrée d'invraisemblances, et où la haute comédie coudoie une farce d'autant plus choquante, qu'elle a plus de prétentions au luxe et qu'elle est, si je puis dire, moins « bon enfant ».

Et, de fait, si l'on juge *le Bourgeois gentilhomme* comme une pièce ordinaire, si l'on ne tient pas compte de son origine et des exigences qui se sont imposées à Molière, c'est, comme disait Corneille de *l'Illusion comique*, « un étrange monstre ». Voici un maître de musique et un maître à danser qui, préparant des divertissements pour le plus ignorant et le plus sot des mécènes, M. Jourdain, s'entretiennent de leur art, entre eux d'abord, avec lui ensuite. Une musicienne et deux musiciens chantent ; quatre danseurs exécutent des pas variés. C'est le premier acte. — Dans le second acte, au maître de musique et au maître à

danser viennent se joindre un maître d'armes et un maître de philosophie. Fanatiques de leurs professions respectives, ces messieurs se disputent et se battent. Puis, M. Jourdain prend sa leçon de philosophie, c'est-à-dire qu'après avoir renoncé pour divers motifs à étudier la logique, la morale et la physique, il finit par s'instruire sur les mystères de la prononciation : « la voix A se forme en ouvrant fort la bouche ; la voix E se forme en rapprochant la mâchoire d'en bas de celle d'en haut ». Un tailleur fait apporter solennellement par un de ses garçons un habit de cérémonie qu'on met en dansant à M. Jourdain. Quand le second acte se termine, nous avons ri et nous nous sommes instruits ; mais déjà cet essayage en cadence nous a paru d'une fantaisie un peu forte, et surtout nous n'avons vu s'engager ou même s'annoncer aucune espèce d'action. M. Jourdain doit laisser tomber un billet doux aux pieds d'une marquise, et il a discuté avec son maître de philosophie les termes de ce billet ; mais est-il célibataire ou marié ? même ce détail, nous l'ignorons encore.

A deux premiers actes très courts succède un troisième acte interminable, et où l'action s'engage enfin. Elle s'engage, d'ailleurs, sans hâte aucune et sans beaucoup de netteté. M. Jourdain a une femme et, qui pis est, une servante, qui le querellent sur ses prodigalités, sur ses prétentions à la noblesse et sur tous les gens qu'il introduit pour la bouleverser dans sa pauvre maison, autrefois tranquille. Au cours de cette conversation aigre-douce, nous apprenons (il était temps) que M. Jourdain a une fille en âge d'être mariée et qu'il est la dupe d'un comte, Dorante, qui lui fait l'honneur de lui emprunter de l'argent. Ce n'est pas encore là une exposition, et il est impossible de deviner ce que pourra bien être l'action ; mais enfin les personnages, par lesquels cette action — s'il y en doit avoir une — sera menée, peuvent paraître.

Et, en effet, voici Dorante qui vient encore allonger le

compte que lui a ouvert M. Jourdain, et qui l'entretient de la marquise au billet doux : il daigne (il le dit, du moins) plaider la cause de M. Jourdain auprès d'elle ; il lui a fait accepter un diamant que M. Jourdain lui voulait offrir ; il l'a fait consentir à venir tout à l'heure chez M. Jourdain assister au repas et au ballet que le bourgeois a chargé le comte de préparer pour elle. Pourquoi M. Jourdain organise-t-il dans sa propre maison toutes ces galanteries ? Comment peut-il espérer que, dans ces conditions, elles seront ignorées de sa femme, même si l'on envoie celle-ci (qui, d'ailleurs, soupçonne quelque chose et qui reviendra) passer l'après-dîner chez sa sœur ? L'invraisemblance est assez forte. Moins forte cependant que celle qui suit. La fille de M. et de Mme Jourdain, Lucile, est aimée par un jeune homme nommé Cléonte (nous l'apprenons au milieu de l'acte III !) ; et Mme Jourdain envoyait Nicole, la servante, qui elle-même projette d'épouser le valet de Cléonte, Covielle, prier Cléonte de venir faire sa demande en mariage, quand arrivent d'eux-mêmes Cléonte et Covielle, mais froissés, mais irrités par l'indifférence que Lucile et Nicole leur ont témoignée le matin même, mais résolus à ne plus les aimer et à ne plus leur adresser la parole. Ah çà, que viennent-ils donc faire chez Lucile, s'ils sont dans ces dispositions ? Cléonte dit à Nicole : « retire-toi », et Covielle plus énergiquement : « allons vite, ôte-toi de mes yeux, vilaine ». Si Nicole n'était pas une fille de la campagne et si elle connaissait ses auteurs, elle dirait à ceux qui veulent la chasser ainsi de sa maison ce que Tartuffe disait à moins juste titre à Orgon :

> C'est à vous d'en sortir, vous qui parlez en maîtres.

Évidemment Cléonte et Covielle se croient dans la rue ! — Suit une charmante scène de dépit amoureux, après laquelle Cléonte se réconcilie avec Lucile, et Covielle avec Nicole. Cléonte, encouragé par Mme Jourdain, demande

la main de Lucile à son père. Mais il n'est pas gentilhomme, il l'avoue, et dès lors le refus de M. Jourdain est inévitable. Que faire?

Covielle. — Ah, ah, ah.
Cléonte. — De quoi ris-tu ?
Covielle. — D'une pensée qui me vient pour jouer notre homme, et vous faire obtenir ce que vous souhaitez.
Cléonte. — Comment ?
Covielle. — L'idée est tout à fait plaisante.
Cléonte. — Quoi donc ?
Covielle. — Il s'est fait depuis peu une certaine mascarade qui vient le mieux du monde ici, et que je prétends faire entrer dans une bourle que je veux faire à notre ridicule. Tout cela sent un peu la comédie ; mais avec lui on peut hasarder toute chose, il n'y faut point chercher tant de façons, et il est homme à y jouer son rôle à merveille, à donner aisément dans toutes les fariboles qu'on s'avisera de lui dire. J'ai les acteurs, j'ai les habits tout prêts : laissez-moi faire seulement.
Cléonte. — Mais apprends-moi...
Covielle. — Je vais vous instruire de tout. Retirons-nous, le voilà qui revient[1].

L'action comique se nouait : nous sommes avertis qu'elle ne se dénouera pas normalement et que nous allons tomber dans la farce. — En attendant, voici Dorante et la marquise Dorimène. Nous comprenons que Dorante fait la cour à Dorimène pour son compte, mais qu'abusant de la crédulité et de la docilité de M. Jourdain, il met à sa charge les dépenses et les cadeaux dont il se fait honneur auprès de sa belle. On apporte la table en dansant, comme on avait apporté l'habit de M. Jourdain. Les trois convives se mettent à table, et le troisième acte finit, le quatrième commence.

En dépit des chansons à boire dont les musiciens de M. Jourdain égaient le repas, les deux premières scènes du quatrième acte sont encore des scènes de comédie. M. Jourdain devenait avec Dorimène de plus en plus

1. Acte III, scène XIII.

aimable à sa façon (qui est un peu celle de l'âne caressant lourdement son maître, dans la fable de La Fontaine), lorsque quelqu'un vient troubler la fête : Mme Jourdain, Mme Jourdain elle-même, qui invective son mari, qui invective Dorante, qui invective Dorimène. Dorimène sort en reprochant à Dorante de l'avoir exposée à cette avanie ; Dorante se précipite après elle..... Mais voici Covielle avec son stratagème ; et dorénavant, nous aurons encore çà et là des détails charmants et vrais, mais qui émergeront en pleine fantaisie et en pleine farce. Covielle, qui a voyagé par tout le monde et qui connaît la langue turque, a reçu les confidences du fils du Grand Turc, en ce moment à Paris, et amoureux de la fille de M. Jourdain. Le fils du Grand Turc, dont un hasard heureux a voulu qu'il ressemblât beaucoup à Cléonte, veut faire de M. Jourdain son beau-père, et de son beau-père un mamamouchi, c'est-à-dire un paladin. M. Jourdain se prête à merveille à l'entreprise. On l'habille à la Turque, rasé, sans turban ni sabre ; et un prêtre turc, un muphti, qui chante, qui danse, qui invoque Allah avec des espèces de glapissements ou qui psalmodie d'étranges formules : « Hu la ba ba la chou ba la ba ba la da », le muphti interroge M. Jourdain, à la place duquel des Turcs répondent par des cris. Puis, le muphti, coiffé d'un turban garni de bougies allumées, et des derviches, avec des bonnets pointus que des bougies illuminent aussi, font mettre M. Jourdain à genoux, lui posent le Coran sur le dos et lui donnent des coups de bâton :

Non tener honta :
Questa star l'ultima affronta.

« N'ayez pas honte, c'est là le dernier affront que vous recevrez jamais » ; et, en effet, on a coiffé M. Jourdain du turban, on l'a affublé d'un sabre ; il est désormais mamamouchi.

Mais ni Mme Jourdain ni Lucile n'ont assisté — comment auraient-elles pu le souffrir? — à la cérémonie qui termine le quatrième acte. Il faut leur faire accepter et la nouvelle dignité de M. Jourdain et l'alliance avec le fils du Grand Turc: c'est l'objet principal du cinquième acte. Pour que la fête soit complète, et pour que le sort de tous les personnages puisse se régler au dénouement, voici Dorante et Dorimène. Dorimène dans la maison de Mme Jourdain, qui l'a si bien traitée tout à l'heure! Sans doute; et, qui plus est, Dorimène et Dorante sont liés avec Covielle! Dorimène et Dorante tiennent à servir l'amour de Cléonte! Nous dirions que nous en sommes fâchés pour Cléonte et pour Covielle, s'il n'y avait quelque naïveté à prendre tout ceci au sérieux. Lucile refuse le fils du Grand Turc, jusqu'à ce qu'elle reconnaisse en lui son Cléonte; Mme Jourdain fait plus de difficultés encore, jusqu'à ce que Covielle parvienne (non sans peine) à lui glisser à l'oreille qui il est. Le notaire qui mariera Lucile et le fils du Grand Turc mariera aussi Dorante et Dorimène, non pour la forme, comme le croit M. Jourdain, toujours engoué de la marquise, mais fort sérieusement. Nicole et le truchement Covielle resteront-ils sans être unis? — « Et Nicole? » demande Mme Jourdain. — « Je la donne au truchement (dit M. Jourdain), et ma femme à qui la voudra. » C'est fort bien; mais que dira le mamamouchi quand il apprendra la vérité, et que va être le lendemain du cinquième acte?

Pour le moment, tout est à la joie, et, comme — vous vous le rappelez peut-être — un ballet avait été préparé pour Dorimène, tout le monde se fait un plaisir d'y assister. C'est *le Ballet des Nations,* à six entrées, ainsi appelé parce qu'il y chante des Français, des Gascons, des Suisses, des Espagnols et des Italiens, et qui contient aussi des parties d'un ton fort peu relevé.

Le Ballet des Nations, la cérémonie turque, des tailleurs

et des cuisiniers qui dansent tout en remplissant leur ministère, voilà, pensons-nous, des accessoires un peu falots pour une comédie, qui est en partie une comédie de caractère! Oui, nous avons raison.... à notre point de vue; mais notre point de vue n'est pas le vrai ; ce n'est pas celui où était tenu de se placer Molière. La *Gazette* du 18 octobre 1670 ne parle pas, comme nous le faisons, d'une comédie *accompagnée* de ballet ; elle annonce expressément « un ballet de six entrées accompagné de comédie » : pour la *Gazette* et pour la cour, c'était la comédie qui était l'accessoire, et de cette comédie la cérémonie turque n'était pas seulement *le clou* au sens peu académique où nous entendons aujourd'hui ce mot ; c'en était le clou vraiment, parce que c'est à la cérémonie turque que toute la pièce devait être accrochée et rattachée.

En effet, les Turcs étaient à la mode depuis assez longtemps. Sans parler des tragédies ou tragi-comédies comme les *Soliman* de Mairet et de Dalibray, la *Roxelane* de Desmares, l'*Ibrahim ou l'illustre bassa* de Scudéry, et l'*Osman* de Tristan L'Hermite, on avait entendu un turc de fantaisie dans *le Ballet des métiers,* vers 1635, et un turc plus authentique dans *la Sœur* de Rotrou en 1645. En 1660, Lulli avait composé un ballet turc pour Louis XIV, et il pouvait avoir le désir (un désir de Lulli, c'était un peu un ordre) de récidiver dix ans plus tard. De plus, en novembre 1669, un envoyé de la Sublime Porte, le mute ferriquat Soliman, avait été reçu par le Roi à Saint-Germain et avait choqué tout le monde par l'indifférence avec laquelle il avait regardé les splendeurs dont on prétendait l'éblouir. Se moquer de ce dédaigneux, même après son départ, parait avoir été une idée chère à Colbert. Enfin, en décembre 1669, un certain Laurent d'Arvieux, qui avait longtemps séjourné en Orient, avait beaucoup amusé le Roi, Mlle de La Vallière, et surtout Monsieur, frère du Roi, et Mme de Montespan, en leur décrivant des usages

turcs. Il s'agissait maintenant de faire rire plus encore en mettant burlesquement en scène des gens qui se permettaient de parler, de s'habiller et d'invoquer Dieu autrement que nous. Laurent d'Arvieux fut chargé de fournir à Molière les renseignements dont il avait besoin, et Lulli fut chargé de la musique. Ne nous y trompons pas: l'auteur principal du *Bourgeois gentilhomme,* aux yeux de la cour, ce fut le musicien, ce fut Lulli, qui d'ailleurs jouait plaisamment le muphti dans la cérémonie turque. En 1671, on eut un instant l'idée saugrenue d'intercaler la cérémonie turque dans *Psyché.* En 1672, en 1675, plus tard encore, la partie musicale du *Bourgeois* reparut dans des cadres dramatiques nouveaux, et, jusqu'en ses dernières années, le Roi assombri, le Roi plongé dans la dévotion se la faisait jouer et y prenait plaisir. Dès lors, on voit que le Ballet des Nations, les danses-intermèdes et surtout la cérémonie turque n'ont pas échappé à Molière comme des fusées jaillies de sa libre fantaisie, et il faut, pour être justes, qu'au lieu de reprocher ces folies à la pièce, nous expliquions la pièce par ces folies. Dumas fils prétend que, dans une pièce de théâtre, le dénouement est le principe générateur de toute l'œuvre; et cela est vrai de beaucoup de pièces de Scribe, d'Augier, de Dumas; cela est vrai de quelques pièces de Corneille, comme *Horace,* ou de Racine, comme *Iphigénie*; cela est faux en général des pièces de Molière, mais il fallait (ô ironie!) que cela fût vrai de celle où le dénouement paraît le plus extravagant: du *Bourgeois gentilhomme.* Ainsi, de la nécessité de terminer le spectacle par le *Ballet des Nations* a découlé pour Molière la nécessité de faire préparer par M. Jourdain un ballet pour Dorimène, d'inviter chez M. Jourdain la belle marquise, et de la faire revenir, malgré l'affront reçu, au cinquième acte. De la nécessité de faire aboutir toute la comédie à la cérémonie turque a découlé la conception même de l'œuvre...

II

Comment, en effet, justifier une pareille mascarade ? Molière, dans *George Dandin*, avait peint un bourgeois qui avait voulu s'unir aux nobles ; dans *Pourceaugnac*, il nous avait montré un original qui se pique d'être d'épée et qui paraît bien n'appartenir qu'à la robe ; il était en train évidemment de concevoir une comédie sur le bourgeois qui veut être gentilhomme. Et, d'autre part, il se souvenait que, dans le *Francion* de Sorel, le pédant Hortensius, « qui avoit une présomption non pareille », est mystifié par quatre soi-disant ambassadeurs, qui viennent lui offrir la couronne de Pologne. De ce souvenir et de cette disposition rapprochés l'étincelle, si vous me passez cet anachronisme, devait jaillir. M. Jourdain recevrait une prétendue dignité turque, et M. Jourdain serait un bourgeois vaniteux aspirant à la gentilhommerie. Pour expliquer qu'il fût capable de se laisser mystifier de la sorte, on le peindrait longuement dans son snobisme, dupe de tous ceux qui voudraient spéculer sur sa vanité ; pour expliquer qu'on eût intérêt à le mystifier, on lui donnerait une fille, et à cette fille on donnerait un amoureux bourgeois, qui ne pourrait à moins d'une supercherie obtenir celle qu'il aime. Au surplus, ne fallait-il pas que la pièce eût un semblant d'action et qu'il y eût au dénouement (comme dans toutes les comédies) un mariage ? — Un mariage ! pourquoi pas deux, en flanquant les amoureux d'un valet et d'une servante qui s'aimeraient aussi ? pourquoi pas trois, en mariant un de ceux qui abusent de la naïveté de M. Jourdain, Dorante, à la marquise que le bourgeois gentilhomme courtise, Dorimène, ce qui aurait l'avantage de corser encore la mystification du pauvre homme ? Ainsi la pièce était faite, bouffonne comme le

voulait la cour; et, si elle a été en même temps très forte, ce n'est pas la faute de la cour, mais de Molière. Ainsi que l'a dit spirituellement Paul Mesnard, « ne voulant qu'être amusant, il fut profond : c'était un accident qu'il lui était difficile d'éviter ».

Mais pourquoi la composition si irrégulière et les actes si inégaux que nous avons tout à l'heure constatés? — Tout à l'heure, nous avons jugé la pièce sur la physionomie qu'elle présente dans nos éditions ; mais nous avons eu tort. Le livret de la fête de 1670 divise *le Bourgeois gentilhomme* en trois actes, dont le premier réunit les trop courts et trop vides actes I et II de nos éditions. Et ce livret nous trompe encore. Si vous réfléchissez qu'il ne se passe rien, absolument rien, dans les soi-disant entr'actes du *Bourgeois gentilhomme* ; qu'il ne s'y écoule aucun temps, si bref soit-il ; qu'au début de chaque acte les personnages se retrouvent exactement les mêmes en scène et dans la même situation qu'à la fin de l'acte précédent, vous vous convaincrez qu'il n'y a pas d'entr'actes dans *le Bourgeois gentilhomme*, mais des intermèdes ; qu'il n'y a ni cinq actes, ni trois, mais un seul, de temps en temps coupé par de la musique ou des danses ; et voilà toutes nos critiques décidément évanouies. Du coup, nous serons sans doute plus disposés à goûter ce qu'il y a de fantaisie et de farce dans la pièce ; et surtout à ce qu'il y a de haute comédie nous marchanderons moins notre admiration.

III

On pourrait, sans trop de difficulté, s'amuser à montrer qu'il est fort dangereux de traiter de folles et de bouffonnes les moins sérieuses inventions de Molière. Dix-sept ans après la cérémonie turque de Chambord, un brave homme d'abbé se laissait coiffer, à Caen, dans une céré-

monie tout aussi pompeuse, non pas du turban de mamamouchi, mais du bonnet pyramidal de mandarin du roi de Siam, et la liste des mystifications tout aussi fortes qui ont réussi depuis serait certainement imposante. — Chez nos grands couturiers parisiens, on ne met pas en dansant à nos élégantes les robes qu'elles paient si cher; mais, comme chaque robe est une œuvre d'art, produit d'une inspiration spéciale de l'artiste couturier, comme les divers arts ont entre eux des affinités mystérieuses, on joue pendant l'essayage un morceau de musique qui répond à l'inspiration d'où la robe est sortie, et le mannequin vivant se promène en cadence sous les yeux de l'artiste. — Mais laissons ces analogies et ces rapprochements, et contentons-nous de nous laisser aller à la gaieté débordante de l'œuvre.

Elle est partout, cette gaieté : dans le duo dépité de Cléonte et de Covielle, où Covielle transpose à sa façon les plaintes de son maître :

Cléonte. — Peut-on rien voir d'égal, Covielle, à cette perfidie de l'ingrate Lucile ?
Covielle. — Et à celle, Monsieur, de la pendarde de Nicole ?
Cléonte. — Après tant de sacrifices ardents, de soupirs et de vœux que j'ai faits à ses charmes !
Covielle. — Après tant d'assidus hommages, de soins et de services que je lui ai rendus dans sa cuisine !
Cléonte. — Tant de larmes que j'ai versées à ses genoux !
Covielle. — Tant de sceaux d'eau que j'ai tirés au puits pour elle !
Cléonte. — Tant d'ardeur que j'ai fait paroître à la chérir plus que moi-même !
Covielle. — Tant de chaleur que j'ai soufferte à tourner la broche à sa place[1] !

— dans l'admirable explication que donne Covielle de ce fait que le père de M. Jourdain, bon gentilhomme cependant, passe auprès de beaucoup pour avoir été marchand :

1. Acte III, scène IX.

Lui marchand! C'est pure médisance, il ne l'a jamais été. Tout ce qu'il faisoit, c'est qu'il étoit fort obligeant, fort officieux ; et comme il se connoissoit fort bien en étoffes, il en alloit choisir de tous les côtés, les faisoit apporter chez lui, et en donnoit à ses amis pour de l'argent[1].

— dans les intarissables éclats de rire de Nicole, qui finit par s'esclaffer et tomber, à la vue de son maître habillé en homme de qualité ; — dans l'air halluciné avec lequel M. Jourdain, encore tout ahuri par la cérémonie de son investiture, répète de sa voix de fausset et avec tous les gestes appropriés les principales invocations du muphti, et danse, et chante, et tombe, et se relève pour sortir avec majesté devant Mme Jourdain prise de terreur : « Hélas, mon Dieu! mon mari est devenu fou ». La gaieté est partout, notamment dans ce rôle de M. Jourdain, qui aurait cependant pu être fort triste, puisque M. Jourdain a honte de ses parents, cherche à trahir sa femme, et manque faire le malheur de sa fille en la mariant contre son gré au premier noble sans moralité qui sera tenté par ses écus. Plus que jamais, Molière a pratiqué ici l'art de nous laisser comprendre la tristesse des choses, mais de détourner notre attention vers le ridicule des actes humains. Si bien que la peinture de M. Jourdain est désopilante et qu'elle ne laisse pas d'être profonde.

Qu'est-ce donc que M. Jourdain ?

La Fontaine qui, chose piquante, a eu lui-même un procès pour avoir pris indûment le titre d'écuyer, a attaqué les grenouilles qui voulaient se faire aussi grosses que le bœuf.

Se croire un personnage est fort commun en France :
On y fait l'homme d'importance,
Et l'on n'est souvent qu'un bourgeois[2] ;

un *bourgeois*, c'est à dire, non pas comme aujourd'hui

1. Acte IV, scène III.
2. *Fables*, VIII, XV, *le Rat et l'Eléphant.*

un homme de la classe moyenne, une espèce d'aristocrate en somme, mais, puisque le peuple ne comptait pas alors, un homme du rang social le moins élevé. — Boileau, Boursault, La Bruyère ont, comme Molière, ridiculisé les bourgeois qui voulaient être gentilshommes. Mais M. Jourdain ne songe pas, comme la plupart de ces parvenus, à usurper la noblesse pour les immunités financieres qu'elle procure, pour les postes qu'elle permet d'obtenir, pour les avantages divers qu'on en peut retirer. Il admire la noblesse en toute candeur ; il est ébloui par tout ce que font, ce que disent, ce que ne disent pas les nobles ; il ne voit rien de si beau que de hanter les grands seigneurs, et il donnerait deux doigts de sa main pour être né comte ou marquis ; il faut, pour le définir, employer l'expression à la mode : c'est un snob. Et par là ses pires fautes deviennent presque excusables. Il a honte de ses parents, avons-nous dit? Oui, s'ils ont été bourgeois ; mais est-il possible qu'ils l'aient été ? M. Jourdain a beau n'être pas de Tarascon, il finit par croire ce qu'il désire, et il croit que son père a été un bon gentilhomme. — Il cherche à trahir sa femme ? C'est vrai ; mais pourquoi est-elle bourgeoise et se vante-t-elle de l'être ? Ce n'est pas par le libertinage qu'il est attiré vers Dorimène; seulement, elle est marquise, celle-là : « Il n'y a point de dépense que je ne fisse, si par là je pouvois trouver le chemin de son cœur. Une femme de qualité a pour moi des charmes ravissants, et c'est un honneur que j'achèterois au prix de toute chose. » — Enfin, il ne veut point marier sa fille avec celui qu'elle aime ? Sans doute : mais aussi, pourquoi a-t-il cette tare suprême de n'être point gentilhomme ?

M. Jourdain est si bien pénétré d'un respect naïf pour les grands seigneurs, qu'il ne sait pas profiter, pour s'égaler en quelque façon à eux, des avantages que lui pourraient procurer ses écus. Le financier Montauron prêtait de l'argent aux d'Orléans et aux Condé, mais il les appelait

familièrement : « mes enfants » ; Samuel Bernard prêtait de l'argent à Louis XIV, mais il se faisait promener par lui à Marly ; M. Jourdain se fait ruiner par Dorante, et n'ose pas se couvrir devant lui, même quand il en est prié. Approcher les gens de qualité, voilà son bonheur ; ressembler aux gens de qualité, voilà son ambition ; les singer et parler d'eux incessamment, voilà sa vie. « Je me suis fait faire cette indienne-ci. — Elle est fort belle. — Mon tailleur m'a dit que les gens de qualité étoient comme cela le matin. » — « Vous devriez apprendre la musique, Monsieur, comme vous faites la danse. — Est-ce que les gens de qualité apprennent la musique ? — Oui, Monsieur. — Je l'apprendrai donc. » — « Il faut qu'une personne comme vous, qui êtes magnifique, et qui avez de l'inclination pour les belles choses, ait un concert de musique chez soi tous les mercredis ou tous les jeudis. — Est-ce que les gens de qualité en ont ? — Oui, Monsieur. — J'en aurai donc. » Que n'accepterait pas M. Jourdain pour ressembler aux personnes de qualité ? Le tailleur qui lui a fait son habit a mis étourdiment l'étoffe c'en dessus dessous :

Monsieur Jourdain. — Qu'est-ce que c'est que ceci ? Vous avez mis les fleurs en enbas.

Maitre tailleur. — Vous ne m'aviez pas dit que vous les vouliez en enhaut.

Monsieur Jourdain. — Est-ce qu'il faut dire cela ?

Maitre tailleur. — Oui, vraiment. Toutes les personnes de qualité les portent de la sorte.

Monsieur Jourdain. — Les personnes de qualité portent les fleurs en enbas ?

Maitre tailleur. — Oui, Monsieur.

Monsieur Jourdain. — Oh ! voilà qui est donc bien.

Maitre tailleur. — Si vous voulez, je les mettrai en enhaut.

Monsieur Jourdain. — Non, non.

Maitre tailleur. — Vous n'avez qu'à dire.

Monsieur Jourdain. — Non, vous dis-je ; vous avez bien fait [1].

1. Acte II, scène v.

Et que ne ferait-il pas pour être traité comme ces grands qu'il adore ?

GARÇON TAILLEUR. — Mon gentilhomme, donnez, s'il vous plaît, aux garçons quelque chose pour boire.

MONSIEUR JOURDAIN. — Comment m'appelez-vous ?

GARÇON TAILLEUR. — Mon gentilhomme.

MONSIEUR JOURDAIN. — « Mon gentilhomme ! » Voilà ce que c'est que de se mettre en personne de qualité. Allez-vous-en demeurer toujours habillé en bourgeois, on ne vous dira point : « Mon gentilhomme ». Tenez, voilà pour « Mon gentilhomme ».

GARÇON TAILLEUR. — Monseigneur, nous vous sommes bien obligés.

MONSIEUR JOURDAIN. — « Monseigneur », oh, oh ! « Monseigneur ! » Attendez, mon ami : « Monseigneur » mérite quelque chose, et ce n'est pas une petite parole que « Monseigneur ». Tenez, voilà ce que Monseigneur vous donne.

GARÇON TAILLEUR. — Monseigneur, nous allons boire tous à la santé de Votre Grandeur.

MONSIEUR JOURDAIN. — « Votre Grandeur ! » Oh, oh, oh ! Attendez, ne vous en allez pas. A moi « Votre Grandeur ! » Ma foi, s'il va jusqu'à l'Altesse, il aura toute la bourse. Tenez, voilà pour Ma Grandeur.

GARÇON TAILLEUR. — Monseigneur, nous la remercions très humblement de ses libéralités.

MONSIEUR JOURDAIN. — Il a bien fait : je lui allois tout donner [1].

C'est surtout pour ressembler aux gens de qualité que M. Jourdain tient à s'instruire. A la vérité, il a aussi honte de son ignorance ; il a quelque désir de savoir pour savoir, et il faut lui en tenir compte :

NICOLE. — J'ai encore ouï dire, Madame, qu'il a pris aujourd'hui, pour renfort de potage, un maître de philosophie.

MONSIEUR JOURDAIN. — Fort bien : je veux avoir de l'esprit, et savoir raisonner des choses parmi les honnêtes gens.

MADAME JOURDAIN. — N'irez-vous point l'un de ces jours au collège vous faire donner le fouet, à votre âge ?

MONSIEUR JOURDAIN. — Pourquoi non ? Plût à Dieu l'avoir tout à l'heure, le fouet, devant tout le monde, et savoir ce qu'on apprend au collège [2].

1. Acte II, scène v.
2. Acte III, scène III.

Mais, tout louable qu'il est par l'intention, ce dernier mot est inquiétant. Ce n'est pas ce qu'on apprend au collège qu'il faut apprendre à l'âge de M. Jourdain, et surtout il faut l'apprendre autrement qu'au collège. Quand M. Jourdain se pâme en apprenant que la bouche fait un rond pour prononcer la lettre O, ou quand il regrette de n'avoir pas étudié plus tôt pour savoir qu'on prononce U en allongeant les lèvres comme si on faisait la moue, ou quand il en veut à ses parents de ne lui avoir pas appris que l'F se prononce en appuyant les dents d'en haut sur la lèvre de dessous : Fa, cet écolier à la barbe grise n'est qu'un sot. Son amour de la science, d'ailleurs, se brise contre le premier écueil qui se présente, et, à son sens, la logique a des mots trop rébarbatifs, la morale ne vaut rien pour un homme trop bilieux qui veut se mettre en colère tout son soûl quand il lui en prend envie, et il y a dans la physique trop de tintamarre et de brouillamini. Parlez-moi de l'orthographe, tant qu'elle est amusante, et de l'almanach, quand on y apprend s'il doit y avoir de la lune ou s'il ne doit point y en avoir. Parlez-moi surtout d'avoir des maîtres pour paraître un homme distingué, pour entendre parler de ce que les nobles savent sans l'avoir appris, ou même pour avoir des gens autour de soi à qui l'on puisse faire admirer ses costumes et ses laquais. Moyennant un cachet raisonnable, ils acceptent, ceux-là, qu'on étale devant eux ses connaissances de fraîche date, et ils vous admirent bruyamment. Ce n'est pas comme ces sottes de Mme Jourdain et de Nicole, à qui on a tant de peine à apprendre ce que c'est que la prose et comment on prononce la lettre U.

Pauvre M. Jourdain! que n'entend-il, pour se guérir, ce que disent de lui ces maîtres qu'il paie si bien? « C'est un homme dont les lumières sont petites, qui parle à tort et à travers de toutes choses, et n'applaudit qu'à contresens. » Ainsi s'exprime le maître de musique, et, en effet,

ce que M. Jourdain ne voit pas, c'est qu'il a à tout ce qu'il fait une souveraine mauvaise grâce. Il veut danser et faire de l'escrime, et il est gauche de corps : quand il veut éblouir Nicole avec ses tierces et ses quartes au fleuret, c'est la bonne Nicole qui, sans en être plus fière, lui pousse les bottes les plus solides. — Il veut faire l'aimable et le galant, et il est gauche d'esprit, et il ne s'aperçoit pas que Dorante et Dorimène se moquent de lui. — Il veut se lancer dans les sciences et dans les arts, et tout l'étonne, tout le dépasse, tout prouve son mauvais goût : il admire le turc de dire : *marababa sahem* pour : ah ! que je suis amoureux d'elle ! — il est stupéfait d'avoir trouvé lui-même la façon la meilleure de dire : « Belle marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour » ; — il lui faut une trompette marine dans un orchestre de chambre ; — il chante d'une voix de fausset un air... « où il y a du mouton » :

Je croyois Jeanneton
Aussi douce que belle,
Je croyois Jeanneton
Plus douce qu'un mouton ;

et il demande à voir « la petite drôlerie » de ses maîtres de musique et de danse, comme le paysan Thibaut demandait à Sganarelle « quelque drôlerie » pour guérir sa femme. — Enfin, il veut ressembler aux grands seigneurs, et il ne songe pas à se donner la seule qualité que les plus corrompus d'entre eux, un Don Juan, par exemple, tiennent à garder : le courage, le cœur. « De cette façon, donc, dit-il à son maître d'armes, un homme, sans avoir du cœur, est sûr de tuer son homme et de n'être point tué ? » et à Nicole : « Voilà le moyen de n'être jamais tué ; et cela n'est-il pas beau, d'être assuré de son fait quand on se bat contre quelqu'un ? »

Ainsi M. Jourdain garde inconsciemment tous les défauts de la bourgeoisie, et il en perd peu à peu les qualités,

sans acquérir celles de la noblesse. Molière, en le peignant, a-t-il voulu combattre le désir de changer de condition, de sortir de sa classe? a-t-il devancé *l'Étape* de M. Paul Bourget? Peut-être, mais ce n'est pas là son objet essentiel, et le mélange des classes, qui s'accentuera surtout par la suite, est plutôt un sujet réservé aux successeurs de notre poète. Ce que Molière a surtout voulu railler ici, c'est l'imitation burlesque des manières, des connaissances, des façons d'être qui nous sont le moins accessibles. Aujourd'hui qu'il n'y a plus ni gentilshommes ni bourgeois, au sens où l'entendait Molière, le vrai M. Jourdain est celui qui, n'entendant rien et incapable de rien entendre aux arts, veut avoir l'air de se pâmer devant une sonate, un tableau ou une statue ; qui fréquente les peintres, se fait ruiner par les sculpteurs, et veut faire entrer dans sa famille un musicien. Ainsi l'a refait M. Lavedan dans *les Médicis*, ainsi MM. Charraire et Audigier dans ce vaudeville au titre significatif : *Papa veut un artiste*. Un autre M. Jourdain a été aussi proposé par M. Faguet à l'attention de nos auteurs dramatiques : c'est le bourgeois paisible, craintif, ami de l'ordre par nature, qui veut paraître ne reculer devant aucune idée politique et sociale, si avancée soit-elle. Le bourgeois anarchiste par snobisme, c'est, en effet, un beau sujet, et que Molière pourrait envier à ses successeurs du XXe siècle.

IV

Mais enfin, Molière accablant George Dandin, coupable d'avoir voulu allier sa bourgeoisie avec la noblesse ; Molière raillant le bourgeois M. Jourdain, coupable de frayer avec la noblesse et de vouloir l'imiter ; Molière n'avait-il pas un parti pris, qu'il importerait de signaler? Il réserve toute sa tendresse pour la noblesse, et il est impitoyable

pour les bourgeois, nous dit Sarcey. — Il n'a peut-être pas de préférence, nous dit Weiss, plus réservé ; mais, « si l'on conçoit une préférence en voyant son théâtre, c'est pour la noblesse. »

Ces autorités sont imposantes, et nous nous laisserions peut-être aller à nous incliner devant elles, si nous ne voyions les Goncourt soutenir une théorie toute contraire : « C'est un grand événement de la bourgeoisie que Molière, une solennelle déclaration de l'âme du Tiers-État... Corneille est le dernier héraut de la noblesse, Molière est le premier poète des bourgeois. » Voilà sans doute un désaccord embarrassant. Ah ! si l'on pouvait prier ces messieurs de s'entendre, ou, du moins, d'avoir entre eux à ce sujet un de ces dialogues des morts que Fénelon notait avec tant de charme ! Je ne me chargerai pas, pour mon compte, de composer le dialogue de Sarcey, de Weiss et des Goncourt ; je n'ai pas assez de bonhomie ni assez d'esprit pour faire parler les deux premiers, et je ne me pique pas d'assez d'écriture artiste pour traduire les pensées des deux autres. Je remarquerai seulement que, si le bourgeois George Dandin est ridicule, les Sotenville, qui sont nobles, ne le sont guère moins, et ni Clitandre ni Angélique, nobles aussi, ne sont fort estimables. Je signalerai dans le théâtre de Molière des nobles fort séduisants : le Dorante de *la Critique*, Clitandre des *Femmes savantes*, Alceste, Philinte, mais auxquels il faudra opposer les marquis, Oronte, la comtesse d'Escarbagnas. Et les bourgeois ridicules abonderont : Gorgibus, Sganarelle, Orgon, Harpagon, Argan ; mais faudra-t-il oublier un Ariste, un Cléante, une Elmire, une Mariane, fille d'Orgon, et une Henriette ? Voilà déjà de sérieuses indications en faveur de l'impartialité de Molière ; les développer nous entraînerait bien loin et nous obligerait à répéter bien des choses que nous avons déjà dites. Voyons plutôt comment Molière a peint la bourgeoisie et la noblesse dans *le Bourgeois gentilhomme*.

S'il fallait admettre que, dans cette œuvre, M. Jourdain incarne la bourgeoisie, il est clair que celle-ci aurait quelque droit de se plaindre. Il n'est pas méchant, M. Jourdain, et son désir de s'instruire, sa libéralité, une certaine bonhomie nous le rendent par endroits assez sympathique. Mais il se laisse aller à d'étranges faiblesses, il est égoïste, il est vaniteux, il a le cœur assez bas placé, et surtout il est naïf et gauche à souhait. Qu'il fasse reculer Dorimène afin de la pouvoir saluer selon les règles de son maître à danser, ou qu'il s'embarque dans un compliment dont il ne peut sortir, ou qu'il gobe avidement toutes les flatteries de Covielle, partout sa sottise éclate en pleine lumière. Mais nous n'ignorons pas pourquoi M. Jourdain est ainsi fait. Il y avait à cela une raison d'ordre dramatique, et il fallait que M. Jourdain fût sot pour que la cérémonie turque fût acceptable ; il y avait aussi une raison d'ordre psychologique, et la sottise chez M. Jourdain est inséparable du snobisme. S'il n'était pas naturellement sot, M. Jourdain ne singerait pas la noblesse ; s'il ne singeait pas la noblesse, sa sottise n'irait pas s'accentuant de jour en jour. Il y a certes du bourgeois dans M. Jourdain ; mais c'est surtout parce qu'il est le bourgeois sans le vouloir, le bourgeois qui se déguise fort maladroitement en gentilhomme, qu'il est ridicule. Il n'incarne donc pas la bourgeoisie.

Mme Jourdain a plus de titres à jouer ce rôle représentatif. Mais il importe de remarquer que des nécessités dramatiques et la nature même des choses la forcent à charger ce rôle et à être une bourgeoise un peu triviale. D'une part, en effet, la comédie vit de l'opposition des caractères : il faut qu'à un Sganarelle s'oppose un Ariste, à un Arnolphe un Chrysalde, à un Alceste un Philinte ; et dès lors, plus M. Jourdain prétendra être noble, plus Mme Jourdain se déclarera bourgeoise ; plus aussi M. Jourdain voudra avoir des manières et un style relevés, plus Mme Jourdain affectera le laisser-aller et les façons

de parler populaires. Molière avait besoin qu'il en fût ainsi ; et, d'autre part, c'est ainsi que les choses se passent d'ordinaire : dans un ménage divisé, à mesure que Monsieur aime davantage le coin du feu, Madame aime davantage le monde ; et, si Madame affecte un langage trop précieux, Monsieur se sent des envies de dire des gros mots. Ce besoin instinctif de ne point ressembler, de s'opposer même aux gens qui nous déplaisent se sent fort bien dans la scène où Dorante cherche à apprivoiser Mme Jourdain et y réussit si mal.

DORANTE. — Vous me semblez toute mélancolique : qu'avez-vous, Madame Jourdain ?

MADAME JOURDAIN. — J'ai la tête plus grosse que le poing, et si elle n'est pas enflée.

DORANTE. — Mademoiselle votre fille, où est-elle, que je ne la vois point ?

MADAME JOURDAIN. — Mademoiselle ma fille est bien où elle est.

DORANTE. — Comment se porte-t-elle ?

MADAME JOURDAIN. — Elle se porte sur ses deux jambes.

DORANTE. — Ne voulez-vous point un de ces jours venir voir, avec elle, le ballet et la comédie que l'on fait chez le Roi ?

MADAME JOURDAIN. — Oui vraiment, nous avons fort envie de rire, fort envie de rire nous avons.

DORANTE. — Je pense, Madame Jourdain, que vous avez eu bien des amants dans votre jeune âge, belle et d'agréable humeur comme vous étiez.

MADAME JOURDAIN. — Tredame, Monsieur, est-ce que Madame Jourdain est décrépite, et la tête lui grouille-t-elle déjà ?

DORANTE. — Ah, ma foi ! Madame Jourdain, je vous demande pardon. Je ne songeois pas que vous êtes jeune, et je rêve le plus souvent. Je vous prie d'excuser mon impertinence [1].

Nulle part, sans doute, Mme Jourdain ne parle aussi continûment un langage aussi trivial ; mais il est certain que les locutions populaires, les termes expressifs, les coq-à-l'âne dont le peuple raffole s'échappent en foule de sa bouche. Entendez-la. Elle n'est pas *sortie de la côte de Saint-Louis*, et elle n'admet pas que son mari se fasse *enharna-*

1. Acte III, scène v.

cher en personne de qualité, comme si, dans *cet équipage*, il ne restait pas *aussi sot par derrière que par devant*. Elle est ennuyée de voir qu'il est maintenant *carême-prenant tous les jours* chez elle ; elle sait où veut en venir ce Comte de malheur, qui *gratte* M. Jourdain *par où il se démange*, et il lui semble qu'*elle a dîné quand elle le voit*. Qu'il entre quand elle est aux prises avec quelque ennui, et elle dit avec dépit : « Bon ! *voilà justement le reste de notre écu* » ; qu'il fasse une promesse, et elle ajoute entre ses dents : « Oui, *il ne manquera pas... d'y faillir* ». Au reste, peu lui importe la distinction des vers et de la prose ; et *paladin* ou *baladin*, c'est tout un pour elle.

Faisons-lui un reproche plus grave : elle ne sait pas assez bien prendre son mari ; elle ne fait pas à ce grand enfant les concessions qui seraient nécessaires pour le retenir ; et, pour parler son style, elle ne réfléchit pas que, si elle le grattait elle-même, doucement, par où il se démange, peut-être il n'irait pas se faire étriller par d'autres.

Mais, à côté de cela, quelles qualités sérieuses ! C'est une femme avisée, à qui les manèges des écornifleurs n'échappent point. C'est une personne de bon sens, qu'on ne déconcerte pas aisément et qui souffre de voir son mari ridicule. C'est une ménagère soigneuse, qui gémit de voir la bourse de son mari au pillage et sa maison à elle, si bien soignée, si bien entretenue, envahie, salie par tant de gens. Peu fière, et convaincue qu'une servante travailleuse et dévouée est un trésor, elle a accordé sa confiance à Nicole, qui, d'ailleurs, si elle est une simple campagnarde, lui ressemble cependant par la verdeur de son langage, par son bon sens et par la guerre qu'elle fait aux lubies de M. Jourdain. Voyez-la, cette bonne Nicole, rire à se tordre, rire à tomber, en poussant des *hi hi* retentissants, à la vue du bel habit de cérémonie de son maître : mais que la propreté de sa maison soit en jeu, et les fusées de rire ont vite fait de s'éteindre !

MONSIEUR JOURDAIN. — Mais a-t-on jamais vu une pendarde comme celle-là ? qui me vient rire insolemment au nez, au lieu de recevoir mes ordres ?

NICOLE. — Que voulez-vous que je fasse, Monsieur ?

MONSIEUR JOURDAIN. — Que tu songes, coquine, à préparer ma maison pour la compagnie qui doit venir tantôt.

NICOLE. — Ah, par ma foi ! je n'ai plus envie de rire ; et toutes vos compagnies font tant de désordre céans, que ce mot est assez pour me mettre en mauvaise humeur.

MONSIEUR JOURDAIN. — Ne dois-je point pour toi fermer la porte à tout le monde ?

NICOLE. — Vous devriez au moins la fermer à certaines gens [1].

Avec Nicole comme auxiliaire, Mme Jourdain surveille les menées du grotesque amant de Dorimène. Elle soufflette de son indignation la marquise qui se permet de festoyer chez elle. Après quoi, elle lance cette déclaration aussi nette que sobre : « Ce sont mes droits que je défends, et j'aurai pour moi toutes les femmes. »

Même netteté quand il s'agit du mariage de sa fille. Je veux faire ma fille marquise, dit M. Jourdain ;

MADAME JOURDAIN. — Marquise ?

MONSIEUR JOURDAIN. — Oui, marquise.

MADAME JOURDAIN. — Hélas ! Dieu m'en garde !

MONSIEUR JOURDAIN. — C'est une chose que j'ai résolue.

MADAME JOURDAIN. — C'est une chose, moi, où je ne consentirai point. Les alliances avec plus grand que soi sont sujettes toujours à de fâcheux inconvénients. Je ne veux point qu'un gendre puisse à ma fille reprocher ses parents, et qu'elle ait des enfants qui aient honte de m'appeler leur grand'maman. S'il falloit qu'elle me vînt visiter en équipage de grand'Dame, et qu'elle manquât par mégarde à saluer quelqu'un du quartier, on ne manqueroit pas aussitôt de dire cent sottises. « Voyez-vous, diroit-on, cette Madame la Marquise qui fait tant la glorieuse ? c'est la fille de Monsieur Jourdain, qui étoit trop heureuse, étant petite, de jouer à la Madame avec nous. Elle n'a pas toujours été si relevée que la voilà, et ses deux grands pères vendoient du drap auprès de la porte Saint-Innocent. Ils ont amassé du bien à leurs enfants, qu'ils payent maintenant peut-être bien cher en l'autre monde, et l'on ne devient guère si riches à être honnêtes gens. » Je ne veux point tous ces caquets, et je veux un homme, en un

1. Acte III, scène II.

mot, qui m'ait obligation de ma fille, et à qui je puisse dire : « Mettez-vous là, mon gendre, et dînez avec moi ! [1] »

Est-ce uniquement le bon sens qui fait ainsi parler Mme Jourdain ? Non, et c'est aussi la tendresse ; car Mme Jourdain aime sa fille, et elle sait que Lucile ne peut être heureuse qu'avec Cléonte. Aussi, quand Cléonte a été repoussé par M. Jourdain, c'est elle qui ranime les deux amoureux : « Cléonte, ne perdez point courage encore. Suivez-moi, ma fille, et venez dire résolument à votre père que, si vous ne l'avez, vous ne voulez épouser personne. » Au dénouement, Mme Jourdain s'emporte quand on lui dit que Lucile a consenti à épouser le fils du Grand Turc : « Je l'étranglerois de mes mains, si elle avoit fait un coup comme celui-là. » Mais ne la croyez point : elle est incapable d'exécuter sa menace ; seulement, elle ne veut pas que sa fille accepte une union funeste par lâcheté ; il faut que sa fille soit heureuse, et elle est résolue à l'y forcer.

Et Lucile, en effet, sera heureuse avec Cléonte. Ne faisons pas attention au rôle qu'il joue dans la cérémonie turque ; ne faisons pas attention à l'intérêt fâcheux que lui portent Dorimène et Dorante ; ne nous demandons même pas trop pourquoi il a comme valet ce zanni italien de Covielle ; tout cela, nous l'avons vu, était imposé à Molière par les exigences de la cour et par le programme même des fêtes de Chambord. Mais ce qui n'est dû qu'à l'auteur lui-même, c'est la tendresse, c'est la loyauté, c'est la générosité des sentiments de Cléonte. Voyez-le, piqué contre Lucile, s'efforçant de s'irriter fort contre elle, et ne parvenant qu'à faire éclater tout ce qu'il y a de poésie, de profondeur, d'ardeur dans son amour, Et, lorsqu'il est réconcilié avec Lucile, quand il l'aime plus que jamais, quand il ne rêve que de s'unir à elle, il paierait sans doute

1. Acte III, scène XII.

ce bonheur de sa vie, mais il ne veut pas le payer d'un mensonge :

CLÉONTE. — Monsieur, je n'ai voulu prendre personne pour vous faire une demande que je médite il y a longtemps. Elle me touche assez pour m'en charger moi-même ; et, sans autre détour, je vous dirai que l'honneur d'être votre gendre est une faveur glorieuse que je vous prie de m'accorder.

MONSIEUR JOURDAIN. — Avant de vous répondre, Monsieur, je vous prie de me dire si vous êtes gentilhomme.

CLÉONTE. — Monsieur, la plupart des gens sur cette question n'hésitent pas beaucoup. On tranche le mot aisément. Ce nom ne fait aucun scrupule à prendre, et l'usage aujourd'hui semble en autoriser le vol. Pour moi, je vous l'avoue, j'ai les sentiments sur cette matière un peu plus délicats : je trouve que toute imposture est indigne d'un honnête homme, et qu'il y a de la lâcheté à déguiser ce que le Ciel nous a fait naître, à se parer aux yeux du monde d'un titre dérobé, à se vouloir donner pour ce qu'on n'est pas. Je suis né de parents, sans doute, qui ont tenu des charges honorables. Je me suis acquis dans les armes l'honneur de six ans de services, et je me trouve assez de bien pour tenir dans le monde un rang assez passable. Mais, avec tout cela, je ne veux point me donner un nom où d'autres en ma place croiroient pouvoir prétendre, et je vous dirai franchement que je ne suis point gentilhomme[1].

Celui-là vraiment est un bourgeois, un bourgeois qui s'est élevé dans sa classe (ce qui prouve que Molière n'en voulait pas au désir de se perfectionner et d'améliorer sa condition), mais qui ne renie pas sa bourgeoisie, dût sa franchise lui coûter bien cher.

En face de ces diverses figures bourgeoises, par qui Molière représente-t-il la noblesse ? par Dorante et Dorimène, le comte et la marquise.

Dorimène est le personnage le plus énigmatique de tout le théâtre de Molière, et je m'empresse de dire qu'il n'y a là ni maladresse ni négligence de l'auteur : l'énigme ici est voulue parce que, dans les sociétés qui se décomposent, il y a ainsi des êtres dont la grâce paraît avoir quelque chose de malsain, dont l'ingénuité a quelque chose de suspect,

1. Acte III, scène XII.

et dont le sourire est comme celui de la Joconde de Léonard : aussi troublant que délicieux. A l'entendre, Dorimène ne soupçonne rien des fourberies de Dorante ; elle ne se doute pas que M. Jourdain se met en frais pour elle ; au contraire, elle craint que Dorante ne se ruine, et c'est pour cela qu'elle en vient à l'épouser. C'est une colombe qui pose ses pattes fines sur la boue, mais qui n'a garde de s'en apercevoir. J'ai de la méfiance, je l'avoue. Venir festoyer chez M. Jourdain, voir les regards enflammés du pauvre homme, entendre ses lourdes et peu séantes galanteries sans rien soupçonner de ses intentions, cela est d'une candeur bien invraisemblable pour une veuve, d'autant plus que le nom de Dorimène s'appliquait volontiers du temps de Molière à des personnes nullement candides, que Molière lui-même a donné ce nom à la délurée fiancée de Sganarelle dans *le Mariage forcé,* et que, lorsque M. Jourdain demande à son maître à danser une révérence pour saluer une marquise, s'il ajoute : « une marquise qui s'appelle Dorimène », c'est moins sans doute par naïveté (car qu'importe le nom pour le salut ?) que pour faire venir un sourire ironique sur les lèvres des spectateurs. Cette innocente marquise m'a tout l'air de ressembler déjà à la Baronne de Lesage dans *Turcaret,* laquelle, veuve aussi, après avoir quelque peu couru les aventures, plume le financier Turcaret au profit du chevalier sans scrupules qu'elle aime. Cependant, gardons-nous de calomnier même une Dorimène. Celle-ci n'est pas aussi délibérément une friponne que sa fille ou sa petite-fille, la Baronne de Lesage. Peut-être ne voit-elle rien, en effet, parce qu'elle ne veut rien voir ; il est si commode de ne pas approfondir ce qui pourrait gêner, et de se dire : « tout ce qui m'est utile doit être honnête » ! Ainsi raisonne le M. Cardinal d'Halévy : moyennant quoi, il est l'heureux père des petites Cardinal, il reçoit des cadeaux de princes russes, et n'en reste pas moins convaincu de son honnêteté rigide.

Si Dorimène n'a que discrètement, n'a que pudiquement montré la voie à sa descendance, Dorante est déjà un parfait modèle pour le Chevalier de *Turcaret*, pour le Chevalier à la mode de Dancourt, pour tous les escrocs du grand monde qui rempliront la comédie du XVIII[e] siècle. Entre M. Jourdain et Dorimène le rôle qu'il prétend jouer est médiocrement reluisant, celui qu'il joue est pire encore, et, quoi qu'on puisse penser de la marquise, on éprouve quelque pitié pour elle à la voir donner son cœur et sa bourse à ce roué, que la bourse, beaucoup plus que le cœur, a attiré. Que reste-t-il à ce Don Juan de qualité inférieure ? de l'élégance et de l'esprit. Qu'il ait affaire à un créancier plus sot que M. Dimanche, et il ne se contentera pas de ne le point payer : en le flattant, en le raillant, il aggravera sans cesse sa dette.

Et le public rit ; de qui ? de Dorante ? non, de M. Jourdain. Et il n'en faut pas plus à certaines gens pour trouver que Molière a accablé ici les bourgeois, non les nobles. Il n'en faut pas plus à Jean-Jacques Rousseau pour s'écrier : « Dans la pièce, Dorante n'est-il pas l'honnête homme ? n'a-t-il pas pour lui l'intérêt ? et le public n'applaudit-il pas à tous les tours qu'il fait à l'autre ? » Adorable sophisme, et admirable inintelligence des conditions de l'œuvre d'art ! La comédie, ayant pour objet de faire rire, ne peut faire rire que de ce qui est ridicule, et non pas de ce qui est odieux ; mais ce qui est odieux, elle le livre à l'appréciation du public, qui, à la réflexion, ne peut s'empêcher de le flétrir. Si les grands seigneurs débauchés ou escrocs ont encore de l'allure, de l'esprit et une élégance impertinente, Molière s'acquitterait singulièrement de ses fonctions de peintre des mœurs en les représentant comme gauches, sots et ridicules. Mais qu'on compare à Dorante le Gaston de Presles d'Augier et de Sandeau, dans ce *Bourgeois gentilhomme* de 1854 : *le Gendre de M. Poirier*, dont on a dit qu'il avait fallu 89 pour qu'une telle pièce

fût possible, et on verra si c'est le poète des bourgeois Augier ou le poète de cour Molière qui a peint la noblesse des traits les plus durs et les plus flétrissants.

Est-ce à dire que nous donnons raison aux Goncourt contre Sarcey? Pas plus qu'à Sarcey contre les Goncourt, car je tiens qu'il faut y regarder à deux fois avant de mettre une étiquette sur l'art de notre grand poète. Qu'il eût ses tendances en certaines matières, cela est naturel à priori et, chemin faisant, nous l'avons montré. Mais, par excellence, Molière est un auteur comique, disposant ses œuvres en vue de l'effet à produire, et il est aussi un peintre, un peintre impartial, qui crée des hommes vivants et qui les oppose pour mieux faire ressortir leurs traits. Ses bourgeois ne sont pas avant tout des bourgeois, moqués ou exaltés comme tels ; ils sont des hommes, ayant tel ou tel tempérament, tel ou tel caractère, telle ou telle situation. Ses nobles de même ne sont pas avant tout des nobles, ils sont des hommes ; et, quand on cherche les idées de Molière, on risque souvent de trouver celles de ses personnages, qu'il laisse parler, agir et vivre librement, une fois qu'il les a créés.

IV

J'aurais encore fort à dire sur *le Bourgeois gentilhomme*, mais la carrière de Molière n'est pas finie ; j'entends, comme Ahasvérus, une voix qui me crie : « marche, marche ». Je ne reviendrai donc pas sur la scène de dépit amoureux, que j'ai comparée déjà à celles de la comédie *le Dépit amoureux* et du *Tartuffe*, et je ne dirai qu'un mot des professeurs de M. Jourdain.

Tout en se faisant admirer, la scène du dépit amoureux suscite quelques réserves ; mais quelles réserves pourrait-on faire en admirant les maîtres de M. Jourdain? Est-ce

qu'ils ne constituent pas à eux seuls la plus riche des études de mœurs ?

Regardez-les tous : ce qui frappe d'abord en eux, c'est la conviction profonde qu'ils ont de leur importance ; c'est le pédantisme. Quand Baïf, au XVIe siècle, a fondé son académie, les lettres patentes qui l'ont autorisée déclaraient en s'inspirant de Platon : « Il importe grandement pour les mœurs des citoyens d'une ville que la musique courante et usitée au pays soit retenue sous certaines lois, d'autant que la plupart des esprits des hommes se transforment et comportent selon qu'elle est, de façon qu'où la musique est désordonnée, là volontiers les mœurs sont dépravées, et où elle est bien ordonnée, là sont les hommes bien morigénés. » Cette déclaration, si curieuse [1], paraîtrait bien insuffisante au maître de musique du *Bourgeois gentilhomme* : est-ce que la musique n'est pas la science de l'harmonie ? et, si l'harmonie régnait entre les hommes, est-ce que la paix universelle ne serait pas assurée ? — Et la danse ! s'écrie le maître à danser, la danse bien pratiquée n'empêcherait elle pas simples citoyens et chefs d'États de faire de faux pas ? Hélas ! que dirait cet apôtre de la danse s'il voyait ce qu'elle est devenue aujourd'hui ! Au XVIIIe siècle, Vestris le père, non moins pénétré de l'importance de son art que le maître de M. Jourdain, disait : « Il n'y a que trois hommes célèbres en Europe : Voltaire, Frédéric de Prusse et moi. » Au commencement du XIXe siècle, Mme de Staël décrivait avec complaisance Corinne dansant avec noblesse, avec poésie, au milieu d'un cercle d'admirateurs. Aujourd'hui, la danse ne s'appelle plus le menuet, la pavane ou la gavotte ; elle n'enseigne plus à ne pas faire de faux pas ; elle enseigne à perdre la tête, avec la valse ; elle enseigne, avec le quadrille américain, à se

1. Dont on pourrait aussi rapprocher une préface mise par Ronsard en tête d'un recueil de chansons (éd. Blanchemain, t. VII, p. 337).

démener comme des sauvages en train de danser la danse du scalp. — Maître à danser et maître de musique sont modestes, si on les compare au maître d'armes, en qui le geste, le ton de voix, le regard, tout sent l'homme qui a l'honneur de manier une épée. — Naturellement, le philosophe est plus infatué encore de sa science que tous ces manieurs d'archet et de fleuret; et, comme si la cuistrerie était contagieuse, voici que le maître tailleur lui-même, tout pénétré de son infaillibilité, affirme que ni les bas ni les souliers fournis par lui ne peuvent être trop étroits ; que, pour monter une rhingrave ou assembler un pourpoint, ses garçons sont les plus grands génies du monde, et que l'habit qu'il apporte à M. Jourdain est un chef-d'œuvre.

Que cachent de solide toutes ces prétentieuses apparences ? Nous en pouvons juger surtout par la leçon du maître de philosophie. D'accord avec les ouvrages pédagogiques du temps, ou il s'attarde à des minuties sans portée ni utilité pour l'élève, comme dans l'étude sur les lettres, ou il fait des divisions scolastiques et, en croyant tout éclaircir, obscurcit tout de ses formules barbares, comme dans son programme de logique :

Monsieur Jourdain. — Qu'est-ce que c'est que cette logique ?
Maître de philosophie. — C'est elle qui enseigne les trois opérations de l'esprit.
Monsieur Jourdain. — Qui sont-elles, ces trois opérations de l'esprit ?
Maître de philosophie. — La première, la seconde, et la troisième. La première est de bien concevoir par le moyen des universaux. La seconde, de bien juger par le moyen des catégories ; et la troisième, de bien tirer une conséquence par le moyen des figures *Barbara, Celarent, Darii, Ferio, Baralipton,* etc. [1].

Dans *le Dépit amoureux,* dans *le Mariage forcé,* Molière avait combattu la scolastique et les arcanes d'une prétendue philosophie ; ici c'est plutôt une pédagogie absurde

1. Acte II, scène IV.

qu'il raille, et il n'a pas fini de combattre ce bon combat.

On a beau être un cuistre et un pédant, il faut vivre ; l'honneur est une belle chose, mais l'argent n'en est pas une trop laide non plus. Que faut-il, à tout prendre, préférer du gain ou de la gloire ? C'est là le grand problème qu'agitent, dès la première scène, le maître de musique et le maître à danser. Celui-ci insiste en faveur de la gloire, celui-là insiste en faveur du gain :

Maître a danser. — Il y a quelque chose de vrai dans ce que vous dites ; mais je trouve que vous appuyez un peu trop sur l'argent ; et l'intérêt est quelque chose de si bas, qu'il ne faut jamais qu'un honnête homme montre pour lui de l'attachement.

Maître de musique. — Vous recevez fort bien pourtant l'argent que notre homme vous donne.

Maître a danser. — Assurément ; mais je n'en fais pas tout mon bonheur, et je voudrois qu'avec son bien, il eût encore quelque bon goût des choses.

Maître de musique. — Je le voudrois aussi, et c'est à quoi nous travaillons tous deux autant que nous pouvons. Mais, en tous cas, il nous donne moyen de nous faire connoître dans le monde ; et il payera pour les autres ce que les autres loueront pour lui [1].

Pure discussion académique, on le voit : au fond, nos deux artistes sont d'accord, et ce fier maître à danser ne sera pas le dernier à flatter les ridicules de M. Jourdain ; c'est lui qui aura le courage, quand M. Jourdain aura chanté son air... où il y a du mouton, de lui dire : « Vous le chantez bien ». Aussi, regardez à nouveau nos personnages : ce qui frappe en eux, après le pédantisme, c'est l'âpreté au gain. Ayant trouvé une bonne vache à lait, ils entendent la traire comme il faut. Sans parler du tailleur, qui lève un habit pour lui avec l'étoffe de son client, apprenez la musique, dit l'un, et ne manquez pas d'avoir un concert de musique chez vous tous les mercredis ou tous les jeudis. — N'oubliez pas la danse, dit l'autre. —

1. Acte I, scène I.

Et le maître de philosophie se charge d'inculquer à son vieil élève, à défaut des connaissances les plus hautes, les plus modestes, comme l'orthographe et l'almanach. Ce n'est pas tout. Pourvu que l'heure se paie, il ne leur importe pas trop à quoi ils l'occupent, et, si le maître de musique et le maître à danser regardent avec une feinte admiration s'habiller M. Jourdain, le maître de philosophie revoit ses billets doux à une marquise. Ne croirait-on pas déjà se trouver en face de Pétillon, l'ineffable répétiteur de droit dans *Bébé*, la comédie de de Najac et d'Hennequin ? Mais ne pressons pas trop la comparaison ; car nos maîtres sont des convaincus, et Pétillon est un sceptique.

C'est ainsi que la vie nous force à rabattre de nos ambitions. Et elle nous fait sentir quel abîme sépare la théorie de la pratique, et combien il est imprudent de compter trop tôt sur la raison pour forcer la passion à se taire. Molière, interprète de la vie, nous le montre à son tour en nous mettant sous les yeux l'illogisme du professeur de logique et combien est passionné celui qui, au nom de la morale, enseigne aux hommes à modérer leurs passions. Les prétentions du maître d'armes ont choqué le maître à danser et le maître de musique : les deux artistes se sont rués sur le bretteur. Mais leur conciliateur naturel, le philosophe, arrive, et, quand il a prêché le calme et vanté le dédain pour tout ce qui n'est pas la sagesse et la vertu, lui aussi pour la prééminence de son art s'échauffe : il se montre plus que les autres violent, glorieux et disputeur.

Leçon piquante, leçon précieuse et que les individus ne doivent pas être seuls à s'appliquer. Quand la poésie, le roman, le théâtre ont pendant un demi-siècle montré l'homme sensible, lamentablement sensible, brusquement la bête humaine se déchaîne, et ce sont les massacres de Septembre, c'est la terreur acclamée par les tricoteuses. Quand le peuple a longtemps crié avec ivresse : vive la liberté, brusquement il s'aplatit devant un coup de force :

un dix-huit brumaire ou un deux décembre. Et cela ne veut pas dire que l'éducation d'un peuple, comme celle des individus, ne sert à rien ; cela veut dire que l'éducation n'est jamais finie, et surtout qu'elle doit être sérieuse, profonde, nullement pédantesque et formelle.

La comédie de Molière corrige-t-elle en riant, conformément à la formule de Santeul adoptée par les Italiens ? C'est une grave question, et qu'il peut être malaisé de résoudre. En voici une qui est toute résolue et sur laquelle nous sommes tous d'accord : la comédie de Molière nous fait réfléchir en riant.

CHAPITRE IX

DU *BOURGEOIS GENTILHOMME* AUX *FEMMES SAVANTES*

I

Nous n'en avons pas fini avec la série de fêtes royales où Molière a joué le principal rôle, et, quatre mois après *le Bourgeois gentilhomme,* le 17 janvier 1671, paraissait une œuvre tout aussi somptueuse, mais d'un genre bien différent, la tragédie-ballet de *Psyché*. Cette fois, c'était aux Tuileries que la pièce se produisait, dans une salle fort riche, construite tout exprès pour elle, qui ne servit que pour elle au XVIIe siècle, et où tout était aménagé pour les machines les plus compliquées, pour les splendeurs les plus féeriques : divinités descendant du ciel, Zéphyre enlevant Psyché et ses sœurs dans les airs, un merveilleux palais disparaissant subitement pour faire place à un lieu sauvage, trois cents divinités chantant et dansant sur des nuages au dernier intermède. Quand l'œuvre eut été jouée aux Tuileries pendant tout le carnaval, elle passa sur le théâtre de Molière, qu'il fallut pour cela restaurer et améliorer à grands frais. Aussi n'y parut-elle que le 24 juillet, pour être jouée avec un grand succès : trente-huit fois en 1671, quarante-quatre fois en 1672 et en janvier 1673. A partir de *Psyché,* le Palais-Royal fut pourvu de douze violons ; il s'enrichissait ainsi peu à peu, et il n'est pas inutile de le noter.

Mais ce qui est plus intéressant, à coup sûr, c'est la collaboration, pour cette œuvre, de Molière et de Corneille. En 1662, Molière avait parodié un vers de *Sertorius* dans *l'École des femmes* :

> Je suis maître, je parle : allez, obéissez,

et Corneille (d'Aubignac le déclare formellement) avait cabalé contre *l'École des femmes*. En 1663, nous l'avons vu, Molière avait raillé Corneille et la tragédie héroïque dans *la Critique*. De plus, Corneille était le poète attitré du Marais et de l'Hôtel de Bourgogne. Mais il semble que la brouille de Racine et de Molière en décembre 1665 ait rapproché ce dernier du père de la tragédie. *Agésilas* fut encore joué à l'Hôtel de Bourgogne en février 1666 (l'œuvre était sans doute promise aux grands comédiens ou même déjà en répétitions) ; mais, le 4 mars 1667, c'est Molière qui donna *Attila*, payé du prix, remarquable pour le temps, de deux mille livres ; le 28 novembre 1670, c'est lui encore qui donna *Tite et Bérénice* en concurrence avec la *Bérénice* de Racine que jouait l'hôtel de Bourgogne ; et, pour *Psyché*, comme le temps pressait, Molière, après avoir fait le plan de l'œuvre entière, après avoir écrit le premier acte et la première scène des actes II et III, demanda la collaboration de Corneille, qui écrivit tout le reste. Quinault composait les vers que Lulli devait mettre en musique, et La Fontaine collaborait en quelque sorte à l'œuvre, puisque Molière s'était inspiré de son roman-poème de *Psyché*. Que de noms illustres évoque un simple impromptu dramatique !

Si l'on en croit une tradition, Molière avait été laissé libre de choisir son sujet, mais à la condition toutefois d'utiliser un beau décor des Enfers qui, après avoir servi à un ballet, restait sans emploi au garde-meuble. Il fallait des enfers pour une *Psyché*, et ce sujet, que la troupe de Molière avait peut-être représenté dès 1658 à Rouen, et

qui avait fourni un ballet à Benserade en 1656, venait d'être remis en lumière par La Fontaine en 1669. Molière se décida donc pour une tragédie-ballet de *Psyché*, où il se réservait d'apporter sa part d'innovations.

Et en effet, le mythe de Psyché avait été et devait être encore après Molière considéré de façons très diverses.

La princesse Psyché, dont la beauté cause la jalousie de Vénus, est condamnée par un oracle à être exposée dans un lieu désert, où un monstre terrible doit devenir son époux ; mais le monstre, c'est l'Amour même, qui fait transporter la belle dans le plus magnifique de tous les palais. Psyché aime l'Amour et en est aimée ; mais l'Amour ne se manifeste à elle que dans l'obscurité de la nuit, et un désir imprudent, que font naître et qu'exaspèrent deux sœurs jalouses, pousse Psyché à mieux connaître son époux. Quand il est endormi, elle prend une lampe et le regarde. Mais une goutte d'huile brûlante tombe sur le dieu ; il s'éveille, s'envole, et Psyché ne rentre en grâce auprès de lui qu'après d'innombrables épreuves.

Cette histoire paraît avoir une double origine : populaire et platonicienne. D'une part, Psyché perd son mari par l'effet d'une curiosité funeste, comme Orphée perd sa femme, ou, si Orphée n'a pas une origine populaire, comme manque se perdre elle-même la femme de Barbe-Bleue ; elle arrive au bonheur après une longue attente, comme la Belle au Bois dormant ; elle est persécutée par deux sœurs mauvaises, comme Cendrillon. — D'autre part, « Psyché » voulant dire âme, il faut voir là aussi une allégorie philosophique. Psyché ne jouit d'abord que d'un bonheur incomplet, dont elle ne peut pénétrer la nature et les causes ; elle veut aller plus loin ; elle est soumise à des épreuves ; elle arrive enfin à la félicité parfaite grâce à l'amour.

Avec l'évêque Fulgence le mythe devient l'expression symbolique d'une idée chrétienne : l'âme punie

d'une curiosité sacrilège et se relevant par l'expiation. Puis, marchant sur les pas de l'évêque, mais mêlant aux préoccupations religieuses des préoccupations sociales et des idées platoniciennes, le poète de Laprade, en un poème obscur mais souvent délicat et profond, verse dans le vieux mythe toute l'histoire philosophique et religieuse de l'âme.

Cependant conteurs et artistes sont loin d'être en général aussi ambitieux. A l'africain Apulée, dans son *Ane d'or*, Psyché ne fournit qu'une sorte de conte des mille et une nuits. Pour Raphaël, pour le baron Gérard, pour le dessinateur Frölich, c'est un prétexte à représenter de belles formes. Pour La Fontaine, elle est le sujet d'un conte spirituel et galant, où l'Amour est peint avec une délicate sensualité et où la mythologie est parodiée avec discrétion. Molière, qui çà et là s'est souvenu d'Apulée, ne semble pas avoir expressément cherché à faire autre chose que La Fontaine, et c'est à des changements de détail qu'il a cru se borner sans doute : l'ensemble ne laisse pas cependant d'avoir changé, sinon de couleur, au moins de nuance, et d'avoir subi d'assez importantes modifications.

La pièce s'intitulant tragédie, et les dieux devant y célébrer les noces de l'Amour et de Psyché au dénouement, la parodie mythologique devait à peu près disparaître. Vénus reste encore jalouse et vindicative : elle

> est de l'humeur des belles
> Qui n'aiment point de grands enfants,

et le dieu qui la caractérise ainsi, Zéphyre, représenté par Molière, qui a tenu à écrire son rôle au début de l'acte III, ne parle à l'Amour que comme un domestique à son maître partant en bonne fortune. Mais Vénus et l'Amour ont souvent beaucoup de majesté, et Jupiter cesse d'être le « vieux marcheur » d'Apulée ou le « roi d'Yvetot » de La Fontaine.

La pièce étant faite pour des spectateurs, ceux-ci ne pouvaient guère admettre qu'une partie de l'action se passât dans la nuit ; et surtout la décence ne permettait pas que la première entrevue de l'Amour et de Psyché fût une sorte de nuit de noces. Aussi Molière a-t-il transformé une bonne partie du récit traditionnel en s'inspirant de l'histoire de Sémélé contée par Ovide, et magnifiquement reprise depuis par Schiller. Nous n'avons donc ici que les préludes charmants de l'union entre Psyché et son amant divin. L'Amour ne reste pas invisible à Psyché ; et, s'il n'est pas reconnu par elle, c'est qu'il n'a pas la physionomie que lui attribuent unanimement les poètes. Qu'est-ce que l'Amour pour les poètes ? C'est Cupidon, un enfant ailé, pourvu d'un carquois et d'une flèche, et c'est ainsi que Molière l'a fait représenter au prologue par le petit La Thorillière, qui avait onze ans et demi. Mais, dans la pièce même, l'Amour n'est plus le petit La Thorillière ; c'est un beau jeune homme de dix-huit ans, Michel Baron, celui qui, plus tard, n'aura qu'à se regarder dans sa glace, pour peindre au naturel *l'Homme à bonnes fortunes*. Et dès lors, Psyché n'a plus à l'éveiller en le regardant dans son sommeil ; mais, poussée par ses sœurs, qui jalousent le bonheur de leur cadette, elle veut savoir qui il est. Elle l'amène à jurer qu'il lui accordera sa première demande, et alors exige qu'il se fasse connaître. L'Amour, désolé, la supplie de le dégager de son serment. Comme elle refuse, il se nomme, et, une fois connu, est hélas ! forcé de disparaître.

Ainsi accommodée à la scène, l'œuvre devait de plus se prêter aux beaux décors et aux coups de théâtre. Le prologue représente un lieu champêtre, où les divinités de la terre et des eaux chantent Vénus, où Vénus paraît et charge son fils de sa vengeance. L'épilogue ou dernier intermède montre le Ciel avec les noces de l'Amour et de Psyché. Entre les deux, la pièce proprement dite est divi-

sée selon les décors importants que le sujet peut fournir ; et, au premier acte, on voit le palais du Roi père de Psyché ; — au second, le lieu affreux où Psyché attend le monstre qui doit être son époux ; — au troisième, le palais de l'Amour ; — au quatrième, les jardins et un nouveau palais, qui s'effondrent pour faire place à « une vaste campagne », et au « bord sauvage d'un grand fleuve », quand le dieu, découvert, s'est envolé ; — au cinquième enfin, les Enfers. Et toute la constitution de la pièce, avec ses deux premiers actes un peu vides, pour lesquels Apulée et La Fontaine ne fournissaient presque rien ; avec son troisième et son quatrième actes trop pleins et sa catastrophe trop rapide ; avec les scènes, peu naturellement rapprochées, du cinquième acte dans les Enfers ; avec l'épreuve unique qui a remplacé pour Psyché les épreuves multiples de la légende ; toute la constitution de la pièce et toutes les innovations de Molière s'expliquent par le ballet, par la féerie, par « les beautés et la pompe du spectacle », auxquelles Molière était obligé d'appliquer avant tout ses soins.

Il est inutile sans doute d'énumérer minutieusement toutes ces innovations, habilement choisies par le poète. Remarquons les deux princes amis qui, comme les deux frères amoureux de Rodogune dans Corneille, désirent que Psyché choisisse entre eux et sont prêts à donner leur trône au préféré. Figures touchantes, ils meurent pour Psyché et lui adressent encore de nobles paroles aux Enfers. Mais où Molière a mis le plus sa marque, c'est dans les rôles des sœurs de Psyché : Cidippe, une sotte assez incapable de trouver les moyens de satisfaire sa jalousie ; Aglaure, plus fine, plus ingénieuse, précieuse et méchante à la fois : un mélange original d'Armande et d'Arsinoé. La Fontaine avait représenté les sœurs de Psyché mariées et mal mariées. Molière, avec esprit, en a fait des filles mûres, qui gémissent de voir tous les galants

aller vers leur sœur ; qui prodiguent en vain les avances aux deux princes pour les attirer ; qui répondent par un redoublement de haine aux efforts sincères et naïfs de leur jeune sœur pour leur assurer l'amour des princes. Quand un oracle a annoncé que Psyché doit être conduite avec un appareil funèbre sur un mont, où on l'abandonnera pour devenir l'épouse d'un monstre terrible, elles se regardent, elles se regardent encore, et enfin ne peuvent contenir leurs sentiments :

CIDIPPE.

Ma sœur, que sentez-vous à ce soudain malheur
Où nous voyons Psyché par les Destins plongée ?

AGLAURE.

Mais vous, que sentez-vous, ma sœur ?

CIDIPPE.

A ne vous point mentir, je sens que dans mon cœur
Je n'en suis pas trop affligée.

AGLAURE.

Moi, je sens quelque chose au mien
Qui ressemble assez à la joie.
Allons, le Destin nous envoie
Un mal que nous pouvons regarder comme un bien [1].

On s'étonnerait qu'une œuvre dont les trois quarts ont été écrits par Corneille eût gardé ainsi le ton comique, et le ton comique va, en effet, disparaissant, lorsque Corneille prend la plume ; mais, si Corneille a introduit dans le travail commun son amour de la grandeur et sa haute poésie, il n'a pas pour cela trahi les intentions de Molière. La marche de l'action demandait cet ennoblissement progressif ; le côté tragique du sujet s'accentuait peu à peu, notamment dans le rôle des deux sœurs, d'abord comique, puis odieux ; et Molière lui-même, dont la souplesse ici est extrême, avait pris çà et là un ton qui ne lui était pas familier, surtout au début du second acte.

Psyché a été conduite sur le haut du mont sauvage ;

1. Acte I, sc. vi, v. 537-545.

Molière ne l'a pas fait suivre par sa mère, sans doute pour ne pas retomber dans la situation que Corneille avait peinte dans *Andromède* ; mais le père est là, et il se plaint. Écoutez sa plainte : par sa logique raisonneuse, par sa majesté, par son pathétique, c'est du Corneille ; et pourtant Molière l'a écrite :

Ah ! ma fille, à ces pleurs laisse mes yeux ouverts ;
Mon deuil est raisonnable, encor qu'il soit extrême ;
Et lorsque pour toujours on perd ce que je perds,
La sagesse, crois-moi, peut pleurer elle-même.
En vain l'orgueil du diadème
Veut qu'on soit insensible à ces cruels revers,
En vain de la raison les secours sont offerts,
Pour vouloir d'un œil sec voir mourir ce qu'on aime :
L'effort en est barbare aux yeux de l'univers,
Et c'est brutalité plus que vertu suprême.

Psyché objecte que les dieux, en la reprenant, ne reprennent que ce qu'ils avaient donné eux-mêmes au roi :

— Ah ! cherche un meilleur fondement
Aux consolations que ton cœur me présente,
Et de la fausseté de ce raisonnement
Ne fais point un accablement
A cette douleur si cuisante
Dont je souffre ici le tourment...

Vois l'état où ces Dieux me forcent à te rendre,
Et l'autre où te reçut mon cœur infortuné :
Tu connoîtras par là qu'ils me viennent reprendre
Bien plus que ce qu'ils m'ont donné.
Je reçus d'eux en toi, ma fille,
Un présent que mon cœur ne leur demandoit pas ;
J'y trouvois alors peu d'appas,
Et leur en vis sans joie accroître ma famille.
Mais mon cœur, ainsi que mes yeux,
S'est fait de ce présent une douce habitude :
J'ai mis quinze ans de soins, de veilles et d'étude
A me le rendre précieux ;
Je l'ai paré de l'aimable richesse
De mille brillantes vertus ;
En lui j'ai renfermé par des soins assidus
Tous les plus beaux trésors que fournit la sagesse ;

A lui j'ai de mon cœur attaché la tendresse ;
J'en ai fait de ce cœur le charme et l'allégresse,
La consolation de mes sens abattus,
Le doux espoir de ma vieillesse.
Ils m'ôtent tout cela, ces Dieux,
Et tu veux que je n'aye aucun sujet de plainte
Sur cet affreux arrêt dont je souffre l'atteinte ?
Ah ! leur pouvoir se joue avec trop de rigueur
Des tendresses de notre cœur :
Pour m'ôter leur présent, leur falloit-il attendre
Que j'en eusse fait tout mon bien ?
Ou plutôt, s'ils avoient dessein de le reprendre,
N'eût-il pas été mieux de ne me donner rien[1] ?

Voilà du Molière bien inattendu, n'est-ce pas ? Eh ! bien voici du Corneille qui ne l'est pas moins, si l'on songe que Corneille était alors le subtil auteur de tragédies trop froides, et que Corneille avait alors près de soixante-cinq ans. Rien de plus jeune et de plus chaste à la fois que la déclaration de Psyché, quand l'Amour la contemple et fait pour la première fois battre son cœur. L'Amour vient de lui dire qu'il est le monstre annoncé par l'oracle :

Qu'un monstre tel que vous inspire peu de crainte !...

A peine je vous vois que mes frayeurs cessées
Laissent évanouir l'image du trépas,
Et que je sens couler dans mes veines glacées
Un je ne sais quel feu que je ne connois pas.
J'ai senti de l'estime et de la complaisance,
De l'amitié, de la reconnoissance ;
De la compassion les chagrins innocents
M'en ont fait sentir la puissance ;
Mais je n'ai point encor senti ce que je sens.
Je ne sais ce que c'est, mais je sais qu'il me charme,
Que je n'en conçois point d'alarme ;
Plus j'ai les yeux sur vous, plus je m'en sens charmer :
Tout ce que j'ai senti n'agissoit point de même,
Et je dirois que je vous aime,
Seigneur, si je savois ce que c'est que d'aimer...

1. Acte II, scène I, v. 582-591, 661-666 et 673-701.

Par quel ordre du Ciel, que je ne puis comprendre,
Vous dis-je plus que je ne doi,
Moi de qui la pudeur devroit du moins attendre
Que vous m'expliquassiez le trouble où je vous voi ?
Vous soupirez, Seigneur, ainsi que je soupire ;
Vos sens comme les miens paroissent interdits ;
C'est à moi de m'en taire, à vous de me le dire,
Et cependant c'est moi qui vous le dis[1].

Ces beaux vers, cette tendresse, toute la préciosité émue et passionnée dont Corneille a rehaussé sa part de l'œuvre commune justifient-ils l'assertion de certains critiques : que le principal honneur de *Psyché* doit revenir au vieux poète ? Peut-être y a-t-il quelque indiscrétion à le soutenir, tant les deux collaborateurs se sont fait valoir l'un l'autre, tant chacun d'eux a modifié sa manière pour s'accommoder au sujet choisi et à la manière de son collaborateur. Si Molière s'est fait cornélien, Corneille s'est fait tendre et souriant, et les beautés de Corneille même n'ont été rendues possibles que par le plan et les indications de Molière.

Psyché n'est pas une pièce sans défauts ; l'action y est ici trop lente, et là trop brusque ; si l'on n'y trouve pas toutes les obscurités qu'a cru y voir M. Jules Lemaître, il y a cependant des invraisemblances, les unes inévitables, les autres introduites comme à plaisir et que La Fontaine avait évitées ; le langage de l'amour y est un peu subtil, et l'on s'est plaint que, dans un sujet propice aux belles descriptions, le sentiment de la nature fît défaut. Molière et Corneille, pressés d'obéir au Roi (et Corneille n'a eu pour sa tâche que quinze jours) n'ont pas prétendu écrire un chef-d'œuvre. Mais la pièce n'en est pas moins singulièrement digne d'estime. La tendresse surtout y déborde, et la légende l'a bien marqué, en disant que le vieux Corneille et le jeune Baron ont tous deux été amoureux

1. Acte III, scène III, v. 1044 ; 1050-1064 et 1070-1077.

de Psyché, c'est-à-dire d'Armande Molière. Aujourd'hui, les splendeurs qui ont séduit les spectateurs du XVIIe siècle ne nous attirent plus vers la tragédie-ballet des deux poètes; mais lisez-la et dites si, de par son style et sa poésie, elle n'est pas encore et toujours un enchantement.

II

Le 24 mai 1671, Molière donne enfin à son public de la ville une pièce composée pour lui, et, comme l'*Amphitryon,* comme *l'Avare,* cette pièce est encore une imitation d'une comédie latine, *les Fourberies de Scapin.* Si bien que, pendant quatre ans, toutes les fois que Molière a pu suivre son goût, c'est à la même source latine qu'il s'est empressé d'aller puiser. Seulement, cette fois, avec *les Fourberies,* Molière ne songe pas à composer une forte étude de caractère, comme dans *l'Avare* ; il n'a pas non plus en vue une ingénieuse transposition et une fine étude de style, comme dans *Amphitryon.* Le théâtre du Palais-Royal prépare pour le mois de juillet la coûteuse mise en scène de *Psyché* : il s'agit de faire prendre patience au public, ou même, si par malheur *Psyché* ne doit pas réussir, d'amortir la chute de cette œuvre avec une pièce sans prétentions, amusante et vive. Et Molière s'en amuse tout le premier. Lui qui, depuis quelque temps, paraît revenir volontiers aux souvenirs de sa jeunesse, il mêle à la comédie de mœurs et d'intrigue latine la comédie d'intrigue italienne, telle qu'il l'avait cultivée dans *l'Étourdi* ; il y mêle la farce gauloise, telle qu'il la pratiquait aussi dans les provinces. Avec ce qui avait fait, au collège de Clermont, l'admiration de sa studieuse enfance, avec ce qui avait fait le succès de son aventureuse jeunesse, il compose une sorte de synthèse de tout ce qui, au théâtre, avait amusé nos pères.

L'œuvre imitée n'est pas cette fois une comédie de Plaute, c'est le *Phormion* de Térence. Molière supprime le rôle du parasite Phormion, le parasite, qui avait d'ailleurs

été mis à la scène par Tristan L'Hermite en 1653, lui paraissant une figure surannée. Il rajeunit aussi quelque peu la pièce en remplaçant les esclaves par des valets (valets assez conventionnels, il est vrai, et qui se ressentent encore d'avoir pour ancêtres les Daves et les Gétas de la comédie latine). Il change maintes parties de l'intrigue ; il en prend à son aise avec l'exacte logique et la marche régulière de l'action, dénaturant le *Phormion* pour écrire *les Fourberies,* comme il avait autrefois dénaturé *l'Inavvertito* pour écrire *l'Étourdi.* Mais enfin, l'essentiel de l'intrigue n'en reste pas moins emprunté à Térence.

En l'absence de leurs pères, deux jeunes gens, Octave et Léandre, qu'on avait naïvement confiés à la surveillance morale de leurs valets, se sont amourachés de deux jeunes beautés sans famille et sans fortune. Octave a épousé Hyacinte ; Léandre a promis mariage à Zerbinette. Hyacinte est dans l'indigence, et il faut à Octave deux cents pistoles pour la secourir ; Zerbinette est aux mains de bohémiens, et il faut à Léandre cinq cents écus pour la racheter. Là-dessus, les deux pères arrivent, et celui d'Octave, Argante, ne veut pas entendre parler d'avoir Hyacinte pour bru ; celui de Léandre, Géronte, veut que son fils épouse une fille d'Argante. Soutirer de l'argent aux deux vieillards, un des valets s'en charge et, en effet, y parvient (non sans peine, on le comprend). Mais faire accepter aux vieillards les deux mariages accomplis ou rêvés par les jeunes gens, c'est une plus rude tâche, et il n'y suffit pas d'un valet, si ingénieux soit-il ; il y faut la providence des auteurs dramatiques, le hasard, ce hasard que Molière met parfois si cavalièrement à contribution. Hyacinte se trouve être une fille de Géronte ; Zerbinette la bohémienne est une fille d'Argante, auquel les bohémiens l'ont autrefois ravie. « O Ciel ! » dit Géronte ; « Quelle rencontre ! » dit Argante ; « Que d'aventures extraordinaires ! » conclut Hyacinte. Et, s'étant mis en

règle avec la vraisemblance par ces exclamations, tout le monde n'a plus qu'à être heureux.

Si Molière traite avec sans-gêne l'intrigue, il se garde bien d'agir de même pour les tableaux de mœurs ou pour les scènes comiques. La première rencontre d'Octave et d'Hyacinte (ou du moins des personnages qui leur correspondent) est, dans le *Phormion,* l'objet d'un récit délicat et touchant fait par l'amoureux. Molière garde à ce récit toute sa grâce, en ayant soin de le rendre plus piquant par quelques détails réalistes, par quelques traits spirituels, par l'intervention plaisante d'un valet qui dit : « Les amoureux n'en finissent pas, quand ils parlent de leur belle ; je vais abréger la suite du récit. » — Ailleurs, un esclave dit à l'Octave de Térence : ne vous intimidez pas quand votre père vous adressera des reproches. Cette indication prend vie dans Molière ; elle devient toute une petite scène, où le valet fait faire répétition au jeune homme, et où le jeune homme tremble devant les reproches du valet, comme s'il avait devant lui son père lui-même. — Partout Molière agrandit, complète, multiplie les effets que Térence avait déjà mis dans son œuvre.

Souvent aussi, Molière rejette les effets de Térence et leur en substitue d'autres, qu'il imagine ou qu'il emprunte. C'est lui qui imagine le moyen d'extorquer les deux cents pistoles à Argante : Hyacinte est censée avoir un frère, spadassin forcené, qui ne laissera rompre le mariage contracté par sa sœur que si on lui donne de quoi s'équiper pour partir à l'armée. Le vieillard est dur à la détente. Scapin finit par en venir à bout cependant. — Si cet incident est de l'invention de Molière, c'est à Cyrano de Bergerac, au contraire, et à sa comédie du *Pédant joué* [1] que Molière emprunte le moyen d'arracher

1. A moins que les deux auteurs n'aient également emprunté à la *Commedia dell' Arte* (voir Moland, *Molière,* 2e édition, t. XI, pp. 153-154).

cinq cents écus à Géronte : le fils du pédant de Cyrano a été pris — à Saint-Cloud ! — par un bateau que montent des Turcs ; les Turcs ne veulent le rendre que contre une rançon, et le pédant, navré, de répéter : « Que diable aller faire dans la galère d'un Turc ! » Molière a pris cette scène, comme il a pris celle où la jeune fille, pour qui le fils du pédant s'est procuré de l'argent, va justement, en se tordant de rire, conter au pédant le bon tour qu'on lui a joué. Mais dans les deux cas, comme Molière a amélioré ce qu'il a pris ! Quand la jeune fille de Cyrano conte au pédant sa propre histoire, elle sait à qui elle parle, tandis que Zerbinette ne sait point combien elle est imprudente en faisant son récit à Géronte, combien naïve en ajoutant : « Mais il me semble que vous ne riez point de mon conte. Qu'en dites-vous ? » Quand le fils de Géronte est enlevé par des Turcs, nous ne sommes plus à Saint-Cloud, mais à Naples ; la galère n'est plus dans la Seine, mais en pleine mer. Et partout quelle ampleur, quelle verve, ou même quelle profondeur dans le comique !

La scène, avons-nous dit, est à Naples, et c'est le lieu où se passent la plupart des comédies italiennes ; une jeune fille et une servante s'appellent Zerbinette et Nérine : ce sont des noms italiens ; le principal valet s'appelle Scapin, et Scappino est un des zannis de la comédie italienne. Autrefois, Molière prenait un Scappino à *l'Inavvertito* ; mais, en le faisant passer dans *l'Étourdi*, il le débaptisait et l'appelait Mascarille. Maintenant, au contraire, Molière tire de son Mascarille, de son Sbrigani, du Géta de Térence et de sa fantaisie un type de valet fourbe et ingénieux, et il l'appelle Scapin. C'est qu'il veut maintenant rendre hommage à la comédie italienne, aussi bien qu'à la comédie latine ; il veut reconnaître de vieilles dettes. On dirait qu'il est préoccupé de rédiger son testament littéraire.

Directement, *les Fourberies de Scapin* ne doivent rien à

l'Italie. Molière y a imité Cyrano et Rotrou, et il n'a rien pris de sérieux à aucun auteur de la péninsule. Mais la pièce a bien une couleur italienne : les jeunes gens y sont aimables, dénués de scrupules vis-à-vis de leurs parents, tendres et fidèles vis-à-vis de celles qu'ils aiment, insignifiants en somme ; — les jeunes filles sont des amoureuses gracieusement conventionnelles, entre lesquelles cependant Zerbinette se distingue par son étourderie, sa gaieté et son rire perpétuel ; — les vieillards sont avares, grondeurs, faciles à duper ; — les mères n'existent point ; — et c'est sur les valets que porte toute l'attention.

Il y a deux valets dans *les Fourberies :* Silvestre et Scapin ; mais Silvestre est tout au plus bon à seconder Scapin, encore après avoir été bien stylé ; par lui-même il n'oserait rien, timide, craintif, tout de suite à court d'invention. Scapin, au contraire, a l'esprit aventureux ; aucun respect ne le gêne ; aucune difficulté ne l'effraie ; il s'expose aux pires dangers pour avoir le plaisir d'en sortir ; et, comme dit M. Faguet, il inspire à Silvestre « à la fois du respect, de l'émerveillement et de la terreur ». Voyez-le faisant honte à Silvestre et à Octave de leur découragement et de leur inaction devant les obstacles qu'ils rencontrent :

Est-ce là tout ? Vous voilà bien embarrassés tous deux pour une bagatelle. C'est bien là de quoi se tant alarmer. N'as-tu point de honte, toi, de demeurer court à si peu de chose ? Que diable ! te voilà grand et gros comme père et mère, et tu ne saurois trouver dans ta tête, forger dans ton esprit quelque ruse galante, quelque honnête petit stratagème pour ajuster vos affaires ? Fi ! peste soit du butor ! Je voudrois bien que l'on m'eût donné autrefois nos vieillards à duper ; je les aurois joués tous deux par-dessous la jambe ; et je n'étois pas plus grand que cela, que je me signalois déjà par cent tours d'adresse jolis[1].

Et, plus loin, quand Scapin fait à Silvestre l'honneur

1. Acte I, scène II.

de vouloir l'associer à ses entreprises, quel contraste entre le poltron qui tremble et le brave que l'idée de la lutte enivre !

SILVESTRE. — Je te conjure au moins de ne m'aller point brouiller avec la justice.

SCAPIN. — Va, va : nous partagerons les périls en frères ; et trois ans de galère de plus ou de moins ne sont pas pour arrêter un noble cœur[1].

Au reste, Scapin est la souplesse même et sait prendre toutes les formes, tous les visages. Il pleure et il rit ; il s'humilie et il est arrogant ; il est le complice de toutes les fredaines des jeunes gens, et il se pose en moniteur sévère de la jeunesse ; il vole les vieillards, et il prend à merveille des airs d'honnête homme offensé, dès qu'il flaire la moindre défiance. Ainsi, Argante manifeste-t-il l'intention de donner lui-même les deux cents pistoles au prétendu frère d'Hyacinte, au lieu de les remettre à Scapin :

SCAPIN. — Est-ce que vous vous défiez de moi ?

ARGANTE. — Non pas ; mais...

SCAPIN. — Parbleu, Monsieur, je suis un fourbe, ou je suis un honnête homme : c'est l'un des deux. Est-ce que je voudrois vous tromper, et que dans tout ceci j'ai d'autre intérêt que le vôtre, et celui de mon maître, à qui vous voulez vous allier ? Si je vous suis suspect, je ne me mêle plus de rien, et vous n'avez qu'à chercher, dès cette heure, qui accommodera vos affaires.

ARGANTE. — Tiens donc.

SCAPIN. — Non, Monsieur, ne me confiez point votre argent. Je serai bien aise que vous vous serviez de quelque autre.

ARGANTE. — Mon Dieu ! tiens.

SCAPIN. — Non, vous dis-je, ne vous fiez point à moi. Que sait-on si je ne veux point vous attraper votre argent[2] ?

On comprend quels rapports peut avoir un pareil valet avec un jeune maître toujours réduit aux expédients.

1. Acte I, scène VI.
2. Acte II, scène VI.

Léandre n'a-t-il pas besoin de Scapin, il lui parle de haut, il lui reproche comme il doit tous ses méfaits, et Scapin se fait petit. Le vent tourne-t-il et Scapin est-il utile, c'est à lui à se redresser et à parler de haut à son maître. Ainsi en usaient déjà Lélie et Mascarille dans *l'Étourdi* ; mais peut-être Scapin est-il encore plus plaisant que Mascarille et a-t-il plus de méfaits sur la conscience. Parcourons une scène caractéristique. Afin de disculper Octave, Scapin a eu l'imprudence (on ne saurait penser à tout !) de lancer devant Géronte une accusation vague contre Léandre, que Géronte a répétée. Aussi Léandre a été mal reçu par son père, et il est furieux contre Scapin ; il veut frapper son valet ; peut-être même lui passerait-il son épée au travers du corps, si Octave ne s'interposait. Du moins exige-t-il de Scapin à genoux qu'il confesse son méfait, et Scapin, qui ne sait de quoi on se plaint, Scapin, mal inspiré, confesse peu à peu une série de fourberies de plus en plus inexcusables. Comme la rage de Léandre est à son faîte montée, on apprend que les bohémiens vont emmener au loin Zerbinette, s'il ne leur est donné cinq cents écus. Le changement est instantané :

LÉANDRE. — Ah ! mon pauvre Scapin, j'implore ton secours.
SCAPIN. — « Ah ! mon pauvre Scapin. » Je suis « mon pauvre Scapin » à cette heure qu'on a besoin de moi.
LÉANDRE. — Va, je te pardonne tout ce que tu viens de me dire, et pis encore, si tu me l'as fait.
SCAPIN. — Non, non, ne me pardonnez rien. Passez-moi votre épée au travers du corps. Je serai ravi que vous me tuiez.
LÉANDRE. — Non. Je te conjure plutôt de me donner la vie, en servant mon amour.
SCAPIN. — Point, point : vous ferez mieux de me tuer.
LÉANDRE. — Tu m'es trop précieux ; et je te prie de vouloir employer pour moi ce génie admirable, qui vient à bout de toute chose.
SCAPIN. — Non : tuez-moi, vous dis-je.
LÉANDRE. — Ah ! de grâce, ne songe plus à tout cela, et pense à me donner le secours que je te demande[1].

1. Acte II, scène IV.

Léandre se met à genoux, à la place même où il avait fait mettre Scapin à genoux tout à l'heure, et le valet — enfin — se laisse attendrir. Un jeu de scène, qui n'est mentionné par aucune édition, mais qui est traditionnel au théâtre et qui peut-être remonte jusqu'à Molière, symbolise cette situation des jeunes gens vis-à-vis du fourbe qu'ils se condamnent par leur faute à employer et à amadouer. Octave et Léandre vont sortir, ils vont passer devant Scapin ; mais, d'un geste impérieux, Scapin les force à passer derrière lui, et il s'avance le premier, la tête haute : « Derrière ! derrière ! honneur à la fourberie ! »

Et l'on pourrait philosopher sur cette humiliation, comme on pourrait inférer d'autres passages encore que, même dans *les Fourberies*, Molière ne peut s'empêcher d'être profond et instructif. Quel réquisitoire contre la justice du bon vieux temps que l'énumération faite par Scapin des formalités, des frais, des iniquités, des trahisons auxquelles on était exposé quand on plaidait, même pour soutenir la meilleure des causes ! Et à qui n'est-il pas arrivé de paraphraser avec tristesse le : « Qu'allait-il faire dans cette galère ? » Est-il possible vraiment, se dit-on, que le passé soit irrévocable, qu'une faute commise le soit à jamais, qu'il faille se résigner à avoir manqué tel voyage qu'on avait besoin de faire, à avoir lâché tel mot qu'il était important de retenir, à avoir hasardé telle démarche qui nous a couvert de confusion ? A force de protester contre le fait, n'arriverons-nous pas à le changer ? Et à force de voir, de dire, de répéter comment les choses auraient dû se passer, n'aurons-nous pas la joie de constater tout à coup qu'elles se sont passées ainsi, en effet, et que ce que nous avons cru vrai n'était qu'un cauchemar, dissipé enfin ?

Mais n'insistons pas : Scapin se moquerait de nous, si nous voulions prendre au sérieux ses paroles et ses actes, ou les paroles et les actes qu'il inspire aux autres person-

nages. Il nous croirait plus naïfs qu'Argante et que Géronte, si nous voyions une vraie satire de la justice dans ce qui n'est qu'un stratagème admirable pour se procurer deux cents pistoles. Il nous demanderait si nous prenons aussi au tragique Silvestre, déguisé en matamore et faisant peur au pacifique Argante. Il nous demanderait si nous avons envie de verser un pleur sur sa propre mort au dénouement.

Les reconnaissances ont eu lieu ; chacun des jeunes gens est uni à celle qu'il aime ; les pères ont désarmé ; mais Scapin a commis tant de méfaits, et il a notamment si bien offensé Géronte en le rossant pour se venger de son indiscrétion, que la joie générale ne peut empêcher Scapin d'être pendu. Que faire ? Scapin n'est pas homme à se déconcerter pour si peu. Le voici qui arrive, la tête entourée de linges comme Cyrano — non pas le vrai, mais celui de la fiction — au dernier acte de la pièce de M. Rostand. Comme Cyrano, il dit avoir eu le crâne fracassé par un objet qui est tombé d'en haut, et il vient demander pardon à ceux qu'il a offensés. Mais ses excuses sont pires que ses offenses, puisqu'elles les rappellent effrontément devant tout le monde, et son air contrit dissimule mal un ricanement :

Scapin, apporté par deux hommes, et la tête entourée de linges, comme s'il avoit été bien blessé. — Ahi, ahi. Messieurs, vous me voyez... ahi, vous me voyez dans un étrange état. Ahi. Je n'ai pas voulu mourir sans venir demander pardon à toutes les personnes que je puis avoir offensées. Ahi. Oui, Messieurs, avant que de rendre le dernier soupir, je vous conjure de tout mon cœur de vouloir me pardonner tous ce que je puis vous avoir fait, et principalement le Seigneur Argante et le Seigneur Géronte. Ahi.

Argante. — Pour moi, je te pardonne ; va, meurs en repos.

Scapin. — C'est vous, Monsieur, que j'ai le plus offensé, par les coups de bâton que...

Géronte. — Ne parle point davantage, je te pardonne aussi.

Scapin. — Ç'a été une témérité bien grande à moi, que les coups de bâton que je...

GÉRONTE. — Laissons cela.

SCAPIN. — J'ai, en mourant, une douleur inconcevable des coups de bâton que...

GÉRONTE. — Mon Dieu ! tais-toi.

SCAPIN. — Les malheureux coups de bâton que je vous...

GÉRONTE. — Tais-toi, te dis-je, j'oublie tout.

SCAPIN. — Hélas ! quelle bonté ! Mais est-ce de bon cœur, Monsieur, que vous me pardonnez ces coups de bâton que...

GÉRONTE. — Eh ! oui. Ne parlons plus de rien ; je te pardonne tout, voilà qui est fait.

SCAPIN. — Ah ! Monsieur, je me sens tout soulagé depuis cette parole.

GÉRONTE. — Oui ; mais je te pardonne à la charge que tu mourras.

SCAPIN. — Comment, Monsieur ?

GÉRONTE. — Je me dédis de ma parole, si tu réchappes.

SCAPIN. — Ahi, ahi. Voilà mes foiblesses qui me reprennent.

ARGANTE. — Seigneur Géronte, en faveur de notre joie, il faut lui pardonner sans condition.

GÉRONTE. — Soit.

ARGANTE. — Allons souper ensemble, pour mieux goûter notre plaisir.

SCAPIN. — Et moi, qu'on me porte au bout de la table, en attendant que je meure[1].

Sommes-nous encore dans la comédie italienne, ou sommes-nous dans la farce ? En tous cas, il est impossible de ne pas reconnaître la farce à d'autres traits et en d'autres endroits : dans ce texte presque ad libitum, livré de bonne heure aux fantaisies des acteurs ; — dans ces vieillards masqués (car Argante et Géronte portaient un masque encore en 1736) ; — dans ces personnages qui font semblant de se chercher, quand ils sont ensemble sur la scène ; — dans ce Géronte qui, une fois décidé à donner sa bourse à Scapin, la brandit longuement sans la laisser prendre, tout en faisant ses recommandations, et finit par la remettre dans sa poche ; — dans la fameuse scène du sac, surtout, que Molière empruntait sans doute à une vieille farce de jeunesse : *Gorgibus dans le sac*, et qui,

1. Fin de l'acte III.

avant d'amuser les spectateurs de *Gorgibus dans le sac*, avait amusé les badauds, plantés sur le Pont-Neuf devant les tréteaux de Tabarin.

Le spadassin frère d'Hyacinte veut vous tuer, dit Scapin à Géronte; il a soudoyé toutes sortes de spadassins comme lui et de soldats; les rues ne sont pas sûres : mettez-vous dans ce sac. Et, Géronte une fois enfermé, Scapin contrefait le gascon, contrefait le suisse, imite les voix de quinze hommes à la fois, et, sous prétexte de défendre son maître et de recevoir des coups pour lui, fait pleuvoir un déluge de coups de bâton sur le sac et sur Géronte. C'est là « une bouffonnerie grossière (dit un commentateur, Auger), qui avait déjà traîné sur les plus ignobles tréteaux ». Et vous connaissez les vers de Boileau :

> Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe
> Je ne reconnois plus l'auteur du *Misanthrope*.

(*Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe*, c'est-à-dire peut-être : où Molière, qui jouait Scapin, se compromet, compromet sa gloire.) Boileau, fanatique de Térence, est étonné et scandalisé de voir la farce s'introduire dans une imitation du *Phormion*. Nous ne serons ni l'un ni l'autre. Pour être scandalisés, nous nous laissons trop aller à la verve bouffonne de celui qui a su mettre en son œuvre tous les aspects, les plus nobles comme les plus bas, de la muse comique. Pour être étonnés, nous savons trop ce que Molière doit à la farce, ce qu'il a toujours gardé de cet humble genre, ce qu'il en a mis même dans un *Tartuffe*, même dans un *Avare*, même — voilez-vous la face, ô Boileau — même dans un *Misanthrope*.

III

Boileau était moins sévère pour la farce que Molière a

écrite aussitôt après *les Fourberies de Scapin*. « M. Despréaux (dit Brossette) estime beaucoup la plupart des petites pièces de Molière, surtout sa *Critique de l'École des Femmes*. Il m'a cité aussi *la Comtesse d'Escarbagnas*. » Pourquoi cette indulgence, on ne peut plus justifiée d'ailleurs ? Parce que Molière n'avait point cette fois attenté à la dignité de Térence ; parce que Boileau voyait dans *la Comtesse d'Escarbagnas* des croquis vivement enlevés, dont il eût été facile à Molière de tirer d'admirables tableaux ; et sans doute aussi parce qu'il tenait compte des conditions défavorables dans lesquelles l'auteur avait dû produire son œuvre. *La Comtesse d'Escarbagnas* est encore un impromptu fait pour la cour.

Monsieur, frère du Roi, était veuf d'Henriette d'Angleterre depuis seize mois, lorsque, le 21 novembre 1671, il épousa Élisabeth-Charlotte de Bavière, fille de l'Électeur palatin. La nouvelle duchesse d'Orléans allait joindre la cour, et il s'agissait de lui en montrer les splendeurs. Le 27, la troupe du Palais-Royal est appelée à Saint-Germain ; le 1er décembre, la princesse arrive ; le 2, est donnée la fête préparée par Molière, et dont la famille royale s'offrira encore le spectacle un certain nombre de fois par la suite.

Ici encore, il s'agit avant tout de danses et de spectacles. Les entrées de ballets et les intermèdes qui ont le mieux réussi dans les fêtes antérieures sont rassemblés dans ce qu'on appelle *le Ballet des ballets*. Nous retrouvons là des intermèdes de *Psyché*, de *George Dandin*, de la *Pastorale comique* ; des entrées empruntées au *Bourgeois gentilhomme* ; et (cela ne pouvait manquer) la *Cérémonie turque*. Pour amener ces ballets, Molière avait composé une pastorale en cinq ou six actes ; pour amener la pastorale, il avait écrit quelques scènes, qui peut-être encadraient, peut-être précédaient tout le spectacle. De la pastorale rien n'est resté, et nous savons seulement que Molière y figurait en pâtre et en Turc, Armande en bergère habillée en homme et en

bergère habillée en femme, Baron en berger amoureux. Les quelques scènes de dialogue auraient pu se perdre aussi, car Molière ne les a point publiées; mais il les a fait jouer sur son théâtre du Palais-Royal, et elles ont été imprimées par les éditeurs de 1682 : c'est ce qu'on appelle *la Comtesse d'Escarbagnas*.

La scène est à Angoulême. Un vicomte et une dame de qualité, nommée Julie, qui s'aiment et voudraient s'épouser, ne peuvent se voir librement à cause des dissentiments de leurs familles. Ils se rencontrent donc chez la ridicule comtesse d'Escarbagnas, et, en partie pour cacher son jeu, en partie pour amuser Julie, le vicomte feint d'être amoureux de la comtesse, qui est veuve. Il organise même une fête, qu'il offre, en apparence à la comtesse, en réalité à Julie, et qui n'est autre que la pastorale et les ballets dont nous venons de parler. La représentation commence, à laquelle assistent, outre ces trois personnages, le jeune fils de la comtesse, avec son précepteur, M. Bobinet, et un prétendant à la main de la comtesse, M. Tibaudier, conseiller au présidial, galamment assis aux pieds de sa déesse. Tout à coup surgit un autre prétendant, M. Harpin, receveur des tailles, qui fait une scène de jalousie et se retire avec éclat. Une lettre apprend au vicomte que sa famille et celle de Julie se sont réconciliées. Ce sont deux prétendants qui abandonnent à la fois la comtesse. De dépit, elle promet sa main à M. Tibaudier, et..... la séance (je veux dire : la représentation) continue.

Le vicomte et surtout Julie rappellent quelque peu des personnages de *la Critique de l'École des Femmes* : Dorante et la railleuse Élise. Mais les autres personnages sont bien originaux, et leurs silhouettes, dessinées en quelques traits, sont inoubliables.

La comtesse est une folle, qui a dû être de tout temps entêtée de sa qualité, mais qu'un petit voyage fait à Paris a achevé de gonfler d'orgueil. Bien qu'elle n'ait habité là

que des hôtels garnis de troisième ordre, et qu'elle ait vu la cour d'assez loin, elle est convaincue qu'elle rapporte à Angoulême les belles manières et le beau langage. « Me prenez-vous pour une provinciale? » dit-elle volontiers d'un air piqué. Aussi, quelles leçons continuelles elle adresse aux jeunes paysans qui lui servent de laquais et de servante! quelle peine pour leur apprendre qu'on sert un verre d'eau avec une soucoupe, c'est-à-dire avec une assiette, et qui ne se met pas *sur* le verre d'eau; — qu'un laquais, à qui l'on dit d'aller « là dehors », doit aller dans l'antichambre, et non dans la rue; — que maître Charles est un écuyer, et le portier un suisse; — qu'on dit une garde-robe et non une armoire, un garde-meuble et non un grenier! Elle a beau n'avoir que des chandelles de suif, elle crie pompeusement : « allumez deux bougies dans mes flambeaux d'argent ». Mais, au reste, sa distinction, si contestable soit-elle, est un mince vernis, qui à la moindre colère s'écaille et saute. Que la servante casse un verre, et elle lui crie bien vite en plein salon : « vous le payerez ». Elle lui dit : « vous ne vous *grouillez* pas », comme Mme Jourdain, et « vous me *saboulez* la tête avec vos mains pesantes ». Elle l'appelle butorde, oison bridé, bouvière, tête de bœuf. Pour que son fils, le jeune comte, lui fasse honneur, elle l'a confié aux soins éclairés d'un bon cuistre, M. Bobinet, homme paisible, qui donne en entrant *le bon vêpres* à toute l'honorable compagnie et qui, pour faire valoir son élève, lui dit de réciter une règle latine versifiée de sa grammaire.

Peut-être M. Bobinet ressemble-t-il encore au docteur conventionnel de l'ancienne comédie. Mais il n'y a plus de convention dans la peinture des amants de la comtesse. M. Tibaudier est le magistrat ignorant, qui a mérité sa charge par ses écus et qui n'en a aussi qu'une idée mercenaire. « Bon droit a besoin d'aide » paraît être sa devise, et, parce que Julie a parlé en faveur de sa flamme, il lui

promet de ne pas oublier ce service, quand elle aura un procès par devers lui. Comme le Belastre du *Roman bourgeois,* il se pique de bel esprit, mais il est moins caricatural que Belastre. Sentant toute la distance qui sépare la robe de l'épée, il est plein de respect pour la veuve d'un gentilhomme, qui avait une meute et qui signait du titre de comte dans tous ses contrats ; il régale la comtesse de petits cadeaux, que relèvent les billets en style galant dont il les accompagne. Il lui envoie des poires, pas bien mûres pour cadrer mieux avec la dureté de son âme ; et ce sont des poires de bon chrétien, car n'est-il pas d'un bon chrétien de lui donner des poires bonnes à manger à la place des poires d'angoisse qu'elle fait avaler tous les jours à son esclave indigne ? La prose même ne suffit pas à M. Tibaudier, et il écrit pour la comtesse deux petits compliments en vers... approximatifs, qu'il appelle deux petits versets et qu'elle appelle deux strophes. « Pour des vers faits dans la province, ces vers-là sont fort beaux », dit-elle. Ah ! la belle littérature qu'ils cultiveront tous deux quand ils seront mariés ! Quand on parle devant la comtesse des épigrammes de Martial, elle s'étonne que Martial, le fabricant de gants, se mêle aussi d'écrire des vers ; et M. Tibaudier la reprend doucement. « Ce n'est pas ce Martial-là, Madame ; c'est un auteur qui vivoit il y a trente ou quarante ans. »

Mais comment la comtesse, qui a fait tourner tant de têtes illustres quand elle était à Paris, se résigne-t-elle à épouser un homme de robe comme M. Tibaudier ? On le devine en entendant l'esclandre que lui fait M. Harpin. Oh ! il n'est pas respectueux, celui-là ; il sait que l'or est une puissance et qu'un financier peut marcher de pair avec n'importe qui ; il sait aussi que tout s'achète, et qu'un acheteur a le droit de n'être pas trompé. De là sa rudesse et sa brutalité. Tout le monde regarde la comédie, M. Tibaudier est aux pieds de la comtesse. Entre M. Harpin :

MONSIEUR HARPIN. — Parbleu ! la chose est belle, et je me réjouis de voir ce que je vois.

LA COMTESSE. — Holà ! Monsieur le Receveur, que voulez-vous donc dire avec l'action que vous faites ? Vient-on interrompre comme cela une comédie ?

MONSIEUR HARPIN. — Morbleu ! Madame, je suis ravi de cette aventure, et ceci me fait voir ce que je dois croire de vous, et l'assurance qu'il y a au don de votre cœur et aux serments que vous m'avez faits de sa fidélité.

LA COMTESSE. — Mais vraiment, on ne vient point ainsi se jeter au travers d'une comédie, et troubler un acteur qui parle.

MONSIEUR HARPIN. — Eh têtebleu ! la véritable comédie qui se fait ici, c'est celle que vous jouez ; et si je vous trouble, c'est de quoi je me soucie peu.

LA COMTESSE. — En vérité, vous ne savez ce que vous dites.

MONSIEUR HARPIN. — Si fait morbleu ! je le sais bien ; je le sais bien, morbleu ! et...

LA COMTESSE. — Eh fi ! Monsieur, que cela est vilain de jurer de la sorte.

MONSIEUR HARPIN. — Eh ventrebleu ! s'il y a ici quelque chose de vilain, ce ne sont point mes jurements, ce sont vos actions, et il vaudroit bien mieux que vous jurassiez, vous, la tête, la mort et le sang, que de faire ce que vous faites avec Monsieur le Vicomte.

LE VICOMTE. — Je ne sais pas, Monsieur le Receveur, de quoi vous vous plaignez, et si...[1].

Mais le financier n'a pas envie de se battre, et le financier file doux quand on lui montre une épée ; il tourne d'un autre côté son arrogance :

LA COMTESSE. — Faut-il faire un si grand vacarme pour une comédie que Monsieur le Vicomte me donne ? Vous voyez que Monsieur Tibaudier, qui m'aime, en use plus respectueusement que vous.

MONSIEUR HARPIN. — Monsieur Tibaudier en use comme il lui plaît, je ne sais pas de quelle façon Monsieur Tibaudier a été avec vous, mais Monsieur Tibaudier n'est pas un exemple pour moi, et je ne suis point d'humeur à payer les violons pour faire danser les autres.

LA COMTESSE. — Mais vraiment, Monsieur le Receveur, vous ne songez pas à ce que vous dites : on ne traite point de la sorte les femmes de qualité, et ceux qui vous entendent croiroient qu'il y a quelque chose d'étrange entre vous et moi.

1. Scène VIII.

Monsieur Harpin. — Hé ventrebleu ! Madame, quittons la faribole.

La Comtesse. — Que voulez-vous donc dire, avec votre « quittons la faribole » ?

Monsieur Harpin. — Je veux dire que je ne trouve point étrange que vous vous rendiez au mérite de Monsieur le Vicomte : vous n'êtes pas la première femme qui joue dans le monde de ces sortes de caractères, et qui ait auprès d'elle un Monsieur le Receveur, dont on lui voit trahir la passion et la bourse, pour le premier venu qui lui donnera dans la vue ; mais ne trouvez point étrange aussi que je ne sois point la dupe d'une infidélité si ordinaire aux coquettes du temps, et que je vienne vous assurer devant bonne compagnie que je romps commerce avec vous, et que Monsieur le Receveur ne sera plus pour vous Monsieur le Donneur.

La Comtesse. — Cela est merveilleux, comme les amants emportés deviennent à la mode, on ne voit autre chose de tous côtés. La, la, Monsieur le Receveur, quittez votre colère, et venez prendre place pour voir la comédie.

Monsieur Harpin. — Moi, morbleu ! prendre place ! cherchez vos benêts à vos pieds. Je vous laisse, Madame la Comtesse, à Monsieur le Vicomte, et ce sera à lui que j'envoyerai tantôt vos lettres. Voilà ma scène faite, voilà mon rôle joué. Serviteur à la compagnie[1].

« C'est une chose remarquable », écrivait Chamfort, « que Molière, qui n'épargnait rien, n'a pas lancé un seul trait contre les gens de finance. On dit que Molière et les auteurs comiques du temps eurent là-dessus des ordres de Colbert. » On voit que Chamfort avait oublié M. Harpin ; et, si Colbert protégeait les gens de finance, il a donc fermé les yeux le jour où, devant lui, Molière, avec un singulier réalisme, a mis en scène le premier des financiers du théâtre, ce Turcaret au nom expressif dont Lesage s'est souvenu, mais qui n'entend être berné par aucune baronne, au rebours du Turcaret de 1709.

1. Scène VIII.

CHAPITRE X

LES FEMMES SAVANTES

I

Nous voici en 1672. Le 5 janvier, Racine poursuit sa triomphante carrière par la première représentation de *Bajazet* à l'Hôtel de Bourgogne. Vers la même date, Corneille, encore imposant dans son mélancolique déclin, lit chez La Rochefoucauld son avant-dernière pièce, sa *Pulchérie*, qui devait échouer au Marais. Et, le 2 mars, Molière lit chez le même La Rochefoucauld *les Femmes savantes*, qu'il allait faire applaudir le 11 au Palais-Royal. Lui aussi, comme Racine, se renouvelait et se perfectionnait sans cesse. Mais la fin approchait. Le 17 février, il avait mis au cercueil Madeleine Béjart et, avec elle, si je puis dire, toute sa jeunesse. Un an après, jour pour jour, c'était lui-même qui devait mourir.

En attendant, et comme pour comparaître en meilleure posture devant la postérité, Molière continuait à reprendre et à agrandir les œuvres de ses débuts. De *la Jalousie du Barbouillé* il avait fait *George Dandin*, du *Médecin volant l'Amour médecin*, du *Fagotier le Médecin malgré lui*, de *Don Garcie de Navarre le Misanthrope*. Il y avait plus de hardiesse certes à reprendre l'œuvre qui avait définitivement installé sa troupe à Paris, qui avait provoqué le rire et en même temps l'admiration de la cour aussi bien que de la ville, qui l'avait pour la première fois consacré grand

auteur comique : je veux dire *les Précieuses ridicules*. *Les Précieuses ridicules*, si applaudies depuis douze ans, ne pouvaient être absorbées, supprimées par une œuvre nouvelle, comme un simple *Fagotier* ou un *Barbouillé*. Mais, à côté des *Précieuses*, et inspiré par elles, n'était-il pas bon de construire un édifice plus vaste et plus solide ? L'esquisse avait son prix : mais pouvait-elle empêcher de faire un vrai tableau ?



Depuis 1659, Molière n'avait perdu de vue ni la préciosité, ni la pruderie : à celle-ci il en voulait parce qu'il était un Gaulois, comme La Fontaine ou Rabelais ; à celle-là il avait peut-être un reproche plus délicat à adresser : c'était de se glisser souvent dans son style à lui pour le gâter (rappelez-vous toutes les expressions et toutes les métaphores précieuses que Somaize, au dix-septième siècle, et tous les commentateurs depuis ont relevées dans le style si français de Molière) ; de toutes deux enfin il était l'ennemi, parce qu'elles fardaient, parce qu'elles déguisaient la nature. Aussi, dans *les Fâcheux*, dans *la Critique de l'École des femmes*, dans *l'Impromptu de Versailles*, dans *le Misanthrope*, dans *la Comtesse d'Escarbagnas*, il avait escarmouché contre ses vieilles ennemies. C'était la dernière bataille, la bataille décisive qu'il s'agissait maintenant de livrer ; d'autant plus que bien des choses avaient changé depuis 1659, et qu'une tactique nouvelle s'imposait. Les précieuses, autrefois ennemies des pédants, ne se contentaient plus de parler un langage ridicule et d'admirer de petits vers ou des romans. Elles étaient érudites comme Mme Dacier, philosophes comme Mme de Grignan, physiciennes comme Mme de La Sablière. Elles se préparaient à traduire Newton comme Mme du Châtelet, ou à soutenir les Encyclopédistes comme Mme d'Épinay.



Et, si les précieuses avaient changé, leur ancien adversaire ne s'était pas moins modifié depuis 1659. Tout aussi préoccupé d'amuser son public et de le faire rire, plus

habile même à construire une pièce et à manier le comique, il savait maintenant subordonner le mouvement dramatique et le comique même à des intérêts plus hauts ; il était devenu un grand peintre, peintre de mœurs, peintre de caractères ; il s'était habitué à exposer des idées, à les mettre en conflit, à soutenir ce qu'on appelle (improprement, d'ailleurs, quand il s'agit de lui) des thèses ; et surtout il avait appris à placer ses personnages dans un certain milieu, à étudier la répercussion des vices ou des ridicules, de l'égoïsme, de l'avarice, du bigotisme, sur une famille entière. C'est en tenant compte de ses aptitudes nouvelles que Molière se propose de refaire ses *Précieuses*.

Œuvre sans prétention, la farce de 1659 était déjà singulièrement mordante, et l'on y voyait à merveille comment l'amour du langage raffiné et la lecture des romans avaient pu tourner certaines têtes. Mais ce qu'on y entrevoyait à peine, c'est comment la précieuse manquait à la nature en ce qui concerne la vocation de la femme, et à quelles aberrations variées la femme pouvait être conduite par un souci indiscret de cultiver son esprit ou de rivaliser avec l'homme. Ce qu'on n'y voyait pas du tout (car, Gorgibus ne nous intéressant point, Magdelon et Cathos étaient pour nous des personnes indépendantes, isolées), c'est quelle action pouvait avoir sur une famille ce raffinement, ce « féminisme », comme nous disons aujourd'hui ; et que, sans cesser d'être ridicule, il pouvait alors devenir odieux. Que Molière reprenne en sous-œuvre ses *Précieuses* avec la préoccupation de marquer l'influence sur la famille du défaut qu'il a autrefois ridiculisé, et du coup la matière abondera pour le peintre, pour le philosophe, pour le discuteur d'idées, en même temps qu'on aura une pièce plus riche et plus vaste, d'une composition plus savante, d'un comique moins facile et plus profond.

Le personnage le plus humble de la farce était la servante Marotte. Elle était déconcertée par le langage de ses maîtresses, et ne jouait pas d'autre rôle. Or, la domesticité elle-même doit se ressentir du défaut qui sévit dans la maison ; la domesticité se divisera donc en deux classes : il y aura ceux qui hurleront avec les loups, je veux dire qui feront les savants et ne s'acquitteront point de leur tâche ; il y aura ceux qui ne s'occuperont que de leur tâche et ne seront pas mieux vus pour cela, au contraire. Entendez les plaintes de Chrysale :

Mes gens à la science aspirent pour vous plaire,
Et tous ne font rien moins que ce qu'ils ont à faire ;
Raisonner est l'emploi de toute ma maison,
Et le raisonnement en bannit la raison :
L'un me brûle mon rôt en lisant quelque histoire ;
L'autre rêve à des vers quand je demande à boire ;
Enfin je vois par eux votre exemple suivi,
Et j'ai des serviteurs, et ne suis point servi.
Une pauvre servante au moins m'étoit restée,
Qui de ce mauvais air n'étoit point infectée,
Et voilà qu'on la chasse avec un grand fracas,
A cause qu'elle manque à parler Vaugelas[1].

Qui parle ainsi ? Le maître de la maison, le coq devant lequel ne devrait pas chanter la poule (à ce que dit précisément la servante que l'on vient de lui enlever). Hélas ! ici c'est la poule qui, d'ordinaire, empêche de chanter le coq. Et, en effet, puisque Molière remplace le fantoche Gorgibus par un personnage vivant, par un vrai père et par un vrai mari, quel caractère peut-il lui donner ? Si Chrysale était ferme, il aurait mis bon ordre aux abus qui se sont établis dans sa demeure ; il n'y aurait pas de famille précieuse ; il n'y aurait pas de pièce. C'est parce qu'il est faible que la pédanterie s'est installée céans, et, une fois installée, elle a fait considérer de plus en plus Chrysale comme un personnage insignifiant. Sa faiblesse

1. Acte II, scène VII, v. 595-606.

était une cause, elle est devenue un effet. La femme de Chrysale, Philaminte, dit, en parlant d'une de ses filles, qui a l'approbation de son père, mais non la sienne :

> Je lui montrerai bien aux lois de qui des deux
> Les droits de la raison soumettent tous ses vœux,
> Et qui doit gouverner, ou sa mère ou son père,
> Ou l'esprit ou le corps, la forme ou la matière[1].

Il n'y avait point de mère de famille dans *les Précieuses*, et l'on pourrait presque dire qu'il n'y avait point d'enfants, car Magdelon n'était point étudiée dans ses rapports avec ses parents, et l'éducation n'avait rien fait pour la gâter. Il en doit être tout autrement dans *les Femmes savantes :* il y aura des enfants, et, pour que la leçon soit plus nette, ce seront des filles, recevant une éducation nullement faite pour leur sexe, une éducation contre nature. Mais l'éducation (c'est du moins l'avis de Molière) ne peut rien que si le tempérament et l'hérédité collaborent avec elle. Quand Philaminte trouvera pour sa prédication un élément favorable, elle arrivera à produire une Armande, c'est-à-dire une précieuse, une philosophe et « une vierge forte », comme dirait M. Marcel Prévost. En lutte avec un élément rebelle, avec un esprit simple et droit, elle ne pourra empêcher Henriette d'être exquise, bien qu'elle la force à être trop réfléchie, trop pratique par réaction, trop *femme* dès avant le mariage ; mais elle se revanchera en la tyrannisant. Il faut à Philaminte un pédant toujours à côté d'elle, comme il faut à Orgon un directeur et à Argan un médecin : elle voudra donc pour gendre un Trissotin. Ce pédant, c'est à Armande, semble-t-il, qu'il devrait revenir, et Armande, en effet, l'aime beaucoup en tant que pédant. Mais elle est femme aussi ; elle a des sens et un cœur, en dépit de ses prétentions au platonisme ; et, en tant qu'homme, ce n'est pas Trissotin

1. Acte IV, scène 1, v. 1127-1130.

qui lui plaît. Qu'à cela ne tienne ! Armande ayant le droit de faire ses volontés, puisqu'elle est l'élève au moins autant que la fille de sa mère, et Henriette au contraire n'étant bonne qu'à être tyrannisée, c'est Henriette qui épousera Trissotin.

Ainsi, Molière est en train de combler une autre lacune grave des *Précieuses*. Pour que l'intrigue pût s'engager, La Grange et du Croisy s'y étaient présentés comme prétendants ; il était aussi question de l'amour selon les romans dans une tirade de Magdelon : au fond, tout cela ne comptait guère. Il s'agit d'agrandir tout cela et de montrer ce que devient l'amour dans une famille infestée par les prétentions à la science. La chose se pouvait faire de deux façons. Molière avait le droit de nous présenter des jeunes filles qui devenaient des dévergondées en dépit de leurs théories (beaucoup de féministes finissent en effet par là, et il ne faut pas oublier le mot terrible de Pascal contre les mystiques : « L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête »). Il a mieux aimé peindre d'honnêtes femmes, et la leçon n'en est que plus forte. La pédante est-elle mariée ? elle devient froide, sèche et cesse presque d'être une femme : c'est Philaminte. — Est-elle vieille fille ? elle se console avec des chimères, et c'est Bélise. — Est-elle jeune encore ? elle fait d'abord la renchérie ; elle rebute celui qu'au fond elle aime ; elle le recherche ensuite, quand elle voit qu'il peut être heureux sans elle et surtout avec une amie ou une sœur à elle ; jalouse, elle excite sa mère contre sa sœur et veut qu'on impose à la pauvre fille, au lieu du prétendant qu'elle aime, le prétendant qu'elle hait. Mais elle échoue, et elle souffre, torturée à la fois par la jalousie et par l'amour. Telle est Armande, amoureuse de Clitandre et jalouse d'Henriette ; et le caractère est si vrai, que force a été à M. Marcel Prévost de le reprendre à peu près dans sa Frédérique.

Et les prétendants, que deviennent-ils dans ce milieu? La Grange et du Croisy (que, du reste, on entrevoyait à peine) étaient d' « honnêtes gens », mais bien osés dans leur vengeance. Quant à Mascarille et à Jodelet, on ne leur laissait pas le temps de s'implanter auprès des précieuses. En 1672, La Grange et du Croisy sont repris dans Clitandre, « honnête homme » aussi, plus élégant, car il est de la cour, mais simple, sincère, voulant s'établir dans une affection durable. Dès lors, comme Clitandre est bien fait de sa personne, il intéresse plus qu'elle ne voudrait celle des précieuses qui est encore capable d'aimer ; mais il les choque toutes par la simplicité avec laquelle il se conforme à la nature et par son antipathie pour les pédants. On ne l'accueillera donc pas, au moins jusqu'à ce que la jalousie s'en mêle et que le péril force la femme à se montrer dans la précieuse ; et le prétendant qu'on voudra attacher à la famille, ce sera un Mascarille ou un Jodelet, d'ailleurs moins grotesque et plus réel ; ce sera un bel esprit vide et même sans cœur : ce sera Trissotin.

En ce qui concerne ce dernier, Molière a procédé tout autrement que pour les précieuses. Il aurait pu (avons-nous dit) en faire des dévergondées, et il a mieux aimé en faire d'honnêtes femmes : du prétendant préféré il aurait pu faire un pédant à la fois ridicule et honnête ; il a mieux aimé en faire une âme basse. Est-ce naturel ? oui ; car les deux hypothèses étaient possibles, et la plus intéressante, la plus instructive est celle qu'a choisie Molière. Toute passion exclusive, tout fanatisme rend aveugle, met à la merci des fripons, et attire ces fripons. Pas de M. Jourdain sans quelque Dorante, pas d'Argan sans Bélise, pas d'Orgon sans Tartuffe. Au reste, Molière en a usé avec réserve, et Trissotin n'est pas un hypocrite de préciosité et de pédanterie, c'est seulement un intrigant.

Telle est la large étude que le souci de mettre la pré-

cieuse et la savante au sein d'une famille faisait jaillir de cette simple farce : *les Précieuses ridicules.*

II

Ne m'étant jamais piqué de tout dire, je n'examinerai pas ce que l'auteur des *Femmes savantes* doit à ses devanciers : Calderon, Desmarets, Saint-Évremond, Furetière, Chappuzeau (et c'est bien peu de chose, en somme). Je ne rappellerai pas davantage quelle a été l'audace aristophanesque de Molière, jetant sur sa scène l'abbé Cotin sous le nom de Tricotin (triple Cotin) ou de Trissotin (triple sot), le mettant aux prises avec Vadius, c'est-à-dire avec son ennemi intime l'abbé Gilles (Ægidius) Ménage, et amusant le public d'un sonnet qui avait été accepté et admiré par « la princesse Uranie », par la grande Mademoiselle elle-même. Je ne montrerai pas Molière faisant reprendre par Clitandre l'éloge du jugement de la cour, déjà commencé par Dorante dans *la Critique de l'École des Femmes*, et écrasant ainsi ses détracteurs, ceux qui se font tout blancs d'Aristote, entre le parterre et la cour, entre ceux qui se laissent prendre par les entrailles et ceux que guide la distinction naturelle de leur esprit. Je n'insisterai même pas sur certaines théories chères au naturaliste Molière, comme la prédominance de l'hérédité, c'est-à-dire, en fin de compte, de la nature sur l'éducation.



Il semble que la comédie puisse se diviser en trois genres, qui, d'ailleurs, se mêlent souvent, et qui se subdivisent en espèces plus ou moins nombreuses. Ou l'auteur ne veut qu'amuser, même s'il sème çà et là les traits vrais et profonds ; — ou il veut peindre la vie, comme dans les comédies de mœurs et de caractères ; — ou enfin il étudie une question particulière, se sert de son drame pour la présenter au public sous un certain jour, cherche à ame-

ner les spectateurs à sa manière de voir. Même alors, il faut évidemment qu'il amuse, sans quoi le public ne le suivrait pas ; il faut qu'il peigne des mœurs et des caractères, sans quoi il enlèverait toute créance à son œuvre : mais il a un autre objet : il soutient une thèse. Ce genre s'est fortement multiplié de nos jours, où il a inspiré, par exemple : *les Idées de Madame Aubray* de Dumas, *Madame Caverlet* d'Augier, *la Robe rouge* de M. Brieux, *la Course du flambeau* de M. Hervieu, etc... Comme tout est déjà dans Molière, la pièce à thèse (ne discutons pas sur ce terme peu exact) la pièce à thèse est dans Molière, et en bonne place. Elle s'appelle *l'École des maris ;* elle s'appelle *l'École des femmes* ; elle s'appelle aussi *les Femmes savantes,* et voilà, semble-t-il, ce qui doit maintenant appeler notre attention.

A vrai dire, le XVIIe siècle, plus curieux de psychologie que de pédagogie ou de sociologie (le premier de ces mots, si à la mode aujourd'hui, eût paru barbare, et le second était fort loin d'être inventé), le XVIIe siècle ne paraît pas avoir envisagé l'œuvre de ce biais. Nous avons, outre un article de de Visé dans le *Mercure,* des lettres de deux hommes d'esprit, le père Rapin et Bussy ; ils louent « la querelle des deux auteurs, le caractère du mari qui est gouverné et veut paraître le maître, le personnage d'Ariste, homme de bon sens et d'une droite raison » ; ils critiquent quelques lacunes dans la satire ou quelques invraisemblances ; mais des idées même de Molière ils n'ont cure, et qu'il y ait une thèse, c'est ce dont ils ne se doutent pas. Le XVIIIe siècle, plus discuteur et plus novateur, a commencé à voir les choses avec d'autres yeux, et, au XIXe, les discussions se sont donné carrière. Puisqu'on créait des lycées de jeunes filles et puisqu'on se passionnait pour ou contre le féminisme (encore un autre mot nouveau !) il était naturel qu'on se demandât si l'on avait Molière pour adversaire ou pour allié. On s'est donc posé la question, et

l'on a béni ou maudit notre poète, et on l'a fait de telle façon que, sans doute, dans la région des esprits où il habite maintenant, il a eu souvent envie de dire, comme Socrate commenté par Platon : « Que de choses on me fait dire, auxquelles je n'ai jamais songé ! »

Ce n'est pas notre affaire ici d'opposer ou de concilier ces assertions discordantes : il faut bien laisser quelque matière aux discours de distribution de prix ! Contentons-nous, à titre de document curieux, de citer quelques vers d'Auguste Vacquerie :

Molière, que dis-tu de tes *Femmes savantes* ?
Trouves-tu que ce soit une bonne leçon ?
Les femmes, en effet, sont-elles des servantes
Dont l'esprit ne doit pas sortir de la maison ?

Maître, leur dirons-nous : il ne faut pas qu'on lise !
Voir « comme va le pot » est-ce tout leur destin ?
Est-ce que leur science a vraiment nom Bélise,
Et que leur poésie est vraiment Trissotin ?

Molière, si tu viens quelquefois dans la salle,
Quand la foule, emplissant ton Théâtre-Français,
Bat des mains aux beaux vers monstrueux de Chrysale,
Est-ce que tu n'es pas navré de leur succès ?

Avec ces vers on fait de toi, pauvre génie,
Le complice du vieux préjugé bestial
Qui voudrait empêcher l'ascension bénie
Des femmes vers le beau, l'azur et l'idéal.

Il y a là de bien grands mots, et qui pourraient nous troubler. Heureusement, Vacquerie nous rassure : non, Molière n'a pu avoir de si sombres desseins : *génie* est synonyme de *lumière,*

Et l'on n'est pas soleil pour faire de la nuit.

A la bonne heure ! Mais il n'en reste pas moins qu'on a discuté et qu'on discute encore la question de savoir si ce soleil a lui pour les femmes, ou — laissons de côté les

métaphores — si Molière a été favorable ou contraire à l'instruction et à l'émancipation des femmes. Est-ce la faute de Molière? et a-t-il manqué de clarté ou de franchise?

Ce qui lui a surtout manqué — et nous ne nous en étonnerons guère — c'est le don de divination, et c'est l'art de donner à ses spectateurs de 1672 une œuvre qui, incompréhensible pour eux, repondît aux préoccupations des spectateurs de 1908. Le fait même que le XVIIe siècle n'a paru frappé que du côté dramatique et comique de la pièce, en négligeant les idées qu'elle contient et qu'elle suscite, montre que spectateurs et lecteurs étaient peu préparés à voir ces idées discutées au théâtre. Voudrait-on que, rompant plus encore en visière avec son temps et plongeant un regard profond dans l'avenir, il eût examiné : quel doit être le rôle de la femme dans une société démocratique ; s'il est bon que la femme soit pharmacienne, receveuse des postes ou même avocat, parce qu'elle ne trouve pas toujours à être mère de famille ; si, les hommes votant ou jugeant parfois assez mal, il n'y aurait pas un intérêt social à faire voter ou juger les femmes ; ou, inversement, si, l'évolution dans la nature tendant à différencier de plus en plus les sexes, le féminisme, qui a la prétention de les assimiler, n'est pas une monstrueuse erreur biologique? Demander à un poète comique du XVIIe siècle de s'expliquer sur de telles questions, ce serait sans doute une étrange exigence. Et, de plus, cela témoignerait d'une intelligence médiocre de ce qui convient à la comédie en général, et à la comédie classique en particulier.



Dans les pièces à thèse, en effet, la thèse a parfois, de par la nature même des choses, un caractère de netteté tout particulier : démolir une théorie, c'est alors en édifier une autre ; combattre l'indissolubilité du mariage, comme dans *Madame Caverlet* ou *la Femme de Claude*, c'est demander le divorce ; s'attaquer à la loi qui interdit la

recherche de la paternité, comme dans *le Fils naturel*, c'est demander que cette recherche soit permise. Et de même, dans *les Femmes savantes*, Molière combattant les théories nobles mais dangereuses d'Armande, Molière raillant la « vierge forte » qui veut vivre en dehors de la nature et faire l'ange de peur de faire la bête, Molière plaide nettement pour le mariage. Mais, dans d'autres cas, la critique à laquelle se livre le poète n'implique pas une théorie parfaitement nette : il est mauvais que des femmes soient trop exclusivement adonnées à la science, à la philosophie, au bel esprit, fort bien ; mais dans quelle mesure devront-elles être instruites? Devons-nous exiger que l'auteur nous le dise? Non pas ; à chacun son œuvre, et nous ne pouvons pas attendre de Pailleron, écrivant *le Monde où l'on s'ennuie*, ce que nous attendons de Jules Simon écrivant *la Femme au* XXe *siècle*, ou du Conseil supérieur de l'Instruction publique rédigeant les programmes de nos lycées de jeunes filles.

De plus, les diverses conceptions de la comédie ne sont pas également favorables à cette mise en lumière de l'idée du poète. Aujourd'hui, la comédie peut verser dans le drame, elle peut prendre tous les tons (au risque de manquer d'unité artistique), et le poète lui peut faire tout dire. Celle du XVIIe siècle devait exciter le rire, et la critique plaisante des mœurs en pareil cas lui convenait à peu près seule. Dès lors, il était inévitable que l'impression positive, que la doctrine du poète, telle qu'elle ressort de son œuvre, fût un peu vague : et c'est ce qui se produit pour *les Femmes savantes*. Évidemment Molière n'a pas les idées de Philaminte ou d'Armande ; a-t-il celles de Chrysale? on croit le sentir parfois, et certains l'ont affirmé nettement ; mais prenons garde que Chrysale outre la trivialité pour faire contraste à Philaminte, comme Mme Jourdain pour faire contraste à son mari et à Dorante ; prenons garde que, lorsque Chrysale prononce

« les beaux vers monstrueux » dont parle Vacquerie, il répète l'Arnolphe de *l'École des femmes,* que Molière voulait nous rendre ridicule et odieux.

Que disait Arnolphe ? Je veux que la femme ne lise ni n'écrive jamais ;

> En un mot, qu'elle soit d'une ignorance extrême ;
> Et c'est assez pour elle, à vous en bien parler,
> De savoir prier Dieu, m'aimer, coudre et filer [1].

Et Chrysale, à peu près de même :

> Il n'est pas bien honnête, et pour beaucoup de causes,
> Qu'une femme étudie et sache tant de choses.
> Former aux bonnes mœurs l'esprit de ses enfants,
> Faire aller son ménage, avoir l'œil sur ses gens,
> Et régler la dépense avec économie,
> Doit être son étude et sa philosophie.
> Nos pères sur ce point étoient gens bien sensés,
> Qui disoient qu'une femme en sait toujours assez
> Quand la capacité de son esprit se hausse
> A connoître un pourpoint d'avec un haut de chausse.
> Les leurs ne lisoient point, mais elles vivoient bien ;
> Leurs ménages étoient tout leur docte entretien,
> Et leurs livres un dé, du fil et des aiguilles,
> Dont elles travailloient au trousseau de leurs filles [2].

On ne saurait dire que Molière accepte toute cette diatribe et qu'il approuve, avec les dires de Chrysale, la boutade du ridicule Arnolphe.

Si Molière n'a pas fait de Chrysale son porte-paroles, il n'a pas davantage donné ce rôle à Ariste ou à Clitandre ; mais enfin il n'y a rien de trop hasardé à penser que Molière approuvait Clitandre, quand celui-ci faisait sa déclaration célèbre :

> ... Les femmes docteurs ne sont point de mon goût.
> Je consens qu'une femme ait des clartés de tout ;
> Mais je ne lui veux point la passion choquante
> De se rendre savante afin d'être savante ;
> Et j'aime que souvent, aux questions qu'on fait,

1. Acte I, sc. I, v. 100-102.
2. Acte II, sc. VII, v. 571 à 584.

Elle sache ignorer les choses qu'elle sait ;
De son étude enfin je veux qu'elle se cache,
Et qu'elle ait du savoir sans vouloir qu'on le sache,
Sans citer les auteurs, sans dire de grands mots,
Et clouer de l'esprit à ses moindres propos [1].

N'est-ce point, en somme, ce qu'en termes charmants J. de Maistre écrivait à sa fille : « Le plus grand ridicule pour une femme, ma chère enfant, c'est d'être un homme. Garde-toi bien d'envisager les ouvrages de ton sexe du côté de l'utilité matérielle, qui n'est rien. Ils servent à prouver que tu es femme et que tu te tiens pour telle. Il y a dans ce genre d'occupation une coquetterie très fine et très innocente. En te voyant coudre avec ferveur, on dira : « Croiriez-vous que cette jeune demoiselle lit Klopstock ? » et lorsqu'on te verra lire Klopstock, on dira : « Croiriez-« vous que cette demoiselle coud à merveille ? »

Maintenant, que signifie le mot « avoir des clartés de tout » ? Vise-t-il des notions superficielles sur tout ? convient-il à une instruction vraiment sérieuse ? L'homme du monde Clitandre n'avait guère à s'expliquer là-dessus, et il en est résulté que nous sommes peu éclairés sur les intentions de Molière.

Et Henriette, que Molière aime évidemment, ne nous éclaire pas davantage. Jeune fille, elle hait la pédanterie ; mais que sait-elle ? et que veut-elle qu'on sache ? Mariée, elle formera à coup sûr avec Clitandre un intérieur exquis par l'affection mutuelle, par le devoir et le sacrifice sans cesse acceptés de bonne grâce, par l'élégance et le charme des deux époux ; mais de quoi s'entretiendra-t-elle avec son mari ? quelle part fera-t-elle à sa culture intellectuelle ? comment instruira t-elle ses enfants ? Nous n'en savons rien. Peut-être Molière, sans nous donner de dissertations froides, eût-il pu nous en dire plus long sur tous ces points. Mais, après tout, ce n'était pas son affaire.

1. Acte I, sc. III, v. 218-226.

Il lui suffisait de nous bien dire ce qu'il ne voulait pas ; — et aussi, et surtout, puisqu'il tenait à rester un habile poète dramatique, il lui importait d'éviter les écueils auxquels viennent si souvent se heurter les pièces à thèse.

Le genre de la pièce à thèse est, en effet, très malaisé, car, outre les difficultés inhérentes à toute œuvre dramatique, il en offre d'autres qui viennent de l'union même de la thèse et du drame. Trois défauts guettent alors l'auteur. S'il se préoccupe avant tout du drame, il peut ne pas faire ressortir l'idée fondamentale, et nombreuses sont aujourd'hui les pièces, dont les critiques sont obligés de dire, comme de la lanterne magique du fabuliste :

... Je vois bien quelque chose,
Mais je ne sais pour quelle cause
Je ne distingue pas très bien !

— S'il se préoccupe avant tout de la thèse, il oublie de faire un drame : c'est une satire, une dissertation dialoguée, comme certaine pièce de M. Brieux que la censure a d'abord interdite (pas pour cela, d'ailleurs), et il n'y a pas de personnages vivants. — S'il se préoccupe à la fois de la thèse et du drame, il peut encore le faire avec maladresse. Il nous annonce que tel défaut aura des conséquences fâcheuses ; mais ce qui se produit de fâcheux n'est pas la conséquence de ce défaut, et le public est sans cesse ballotté d'une impression à l'autre.

Molière est-il tombé dans ces inconvénients ? C'est ce qu'il est intéressant d'examiner.

III

Dans *les Femmes savantes,* l'idée fondamentale ressort-elle ? Les réserves que j'ai indiquées tout à l'heure une fois admises, on peut répondre : admirablement. Quels sont les personnages ridicules ? le bel esprit : Trissotin, le pé



dant : Vadius, la romanesque : Bélise, la philosophe : Armande, la savante : Philaminte. Qu'a produit leur fureur de science ? Le ménage de Chrysale est à vau-l'eau ; sa famille est désunie, et, l'autorité ayant changé de mains, le mari porte piteusement jupon, pendant que la femme porte fièrement haut-de-chausses. — Et, d'autre part, quels sont les personnages sympathiques ? Chrysale, qui est comique, mais parce qu'il cède trop aux précieuses et parce qu'il s'en revanche gauchement en outrant le terre à terre et la trivialité ; — Martine, dont le bon sens, à tout prendre, vaudrait mieux que la pédanterie ; — surtout Ariste, et Clitandre, et Henriette. — Et que produira une conception du rôle de la femme contraire à celle des précieuses ? le ménage d'Henriette et de Clitandre, le ménage normal, où l'homme garde l'autorité, mais en faisant de la femme son égale par l'affection et la déférence qu'il lui témoigne ; où chacun a ses attributions distinctes, bien que les deux époux aient le même zèle pour les intérêts communs ; où la femme ne cherche à se faire valoir que par les attributs de son sexe : la grâce, la bonté, la simplicité, le dévouement.

Est-ce à dire que Molière s'est contenté d'opposer les uns aux autres des êtres allégoriques, des êtres sans vie ? Allons donc ! il renoncerait plutôt à soutenir une thèse. Il n'a pas craint au contraire de donner à ses personnages des traits qui allaient contre la rigueur de sa thèse, mais qui, conformes à la vérité, contribuaient à faire de ces personnages des êtres vivants. Et ces êtres, nous les connaissons tous, comme si nous les avions fréquentés dans le monde.



Philaminte, la savante mariée, n'est plus guère ni ménagère, ni épouse, ni mère au meilleur sens du mot. Ménagère, elle saurait comment va sa maison et ne transformerait pas son office en une académie, où une bonne cuisinière, travailleuse, dévouée, fidèle, mais de langage un peu rustique, est indigne de figurer. Épouse, elle ne réduirait pas

son mari à l'état de pauvre homme sans autorité. Mère, elle s'inquiéterait des sentiments de ses enfants, dont elle n'a cure, plus que de leur beau langage. Mais la science l'a entêtée, et, seuls, ceux qui se piquent de science ou de beau style la séduisent, si vides soient-ils. Orgueilleuse, vaniteuse, impérieuse, elle s'est attachée à ce qu'il y a de plus haut dans les belles connaissances ; elle est astronome, philosophe et poète, organisatrice de sociétés modèles comme Platon. Elle entend qu'on l'admire, et c'est autant par ses flagorneries que par sa préciosité que Trissotin lui est devenu cher, comme c'est autant par son silence trop sincère que par son peu de goût pour les hautes spéculations que Clitandre l'a rebutée. Pourvue malgré cela d'une réelle noblesse d'âme, elle ne peut croire à la cupidité de son idole ; elle apprend ses propres pertes d'argent sans sourciller, et rend justice au dévouement de Clitandre... Tout n'a pas été pernicieux pour elle dans la fréquentation de la philosophie, et Molière, impartialement, le remarque ; mais, si elle est estimable, elle est insupportable et un tantinet ridicule. Molière faisait jouer ce rôle par un homme, par Hubert, et l'on comprend mieux, quand on connaît ce détail, la timidité de Chrysale devant ce viril personnage ; on trouve aussi plus plaisantes les caresses qu'il est obligé de lui faire :

J'aime fort le repos, la paix et la douceur,
Et ma femme est terrible avecque son humeur.
Du nom de philosophe elle fait grand mystère ;
Mais elle n'en est pas pour cela moins colère ;
Et sa morale, faite à mépriser le bien,
Sur l'aigreur de sa bile opère comme rien.
Pour peu que l'on s'oppose à ce que veut sa tête,
On en a pour huit jours d'effroyable tempête.
Elle me fait trembler dès qu'elle prend son ton ;
Je ne sais où me mettre, et c'est un vrai dragon ;
Et cependant, avec toute sa diablerie,
Il faut que je l'appelle et « mon cœur » et « ma mie [1] ».

1. Acte II, sc. IX, v. 665-676.

Armande n'est nullement la doublure de sa mère. Elle lui ressemble par son orgueil et son caractère impérieux, par ses goûts, son dédain de la réalité, le peu de cas qu'elle fait de son bonhomme de père ; de plus, admirant sa mère, elle l'imite de son mieux. Mais elle a son tempérament propre, et surtout sa situation spéciale de fille un peu mûre, qui détermine en partie son caractère. Assez belle pour toucher le cœur de Clitandre, qui pourtant ne lui ressemble guère, elle l'a repoussé à la fois par orgueil et par dévouement à sa hautaine philosophie : elle acceptait son encens, non sa main. Mais non seulement elle l'aime : on la sent encore d'un tempérament ardent, et l'âpreté même ainsi que l'insistance avec lesquelles elle parle de certaines choses montre qu'elle ne peut s'empêcher d'y songer et d'en être préoccupée. Aussi joue-t-elle les prudes, en se trompant elle-même toute la première sur ses vrais sentiments. Mais, quand sa sœur paraît devoir s'unir à Clitandre, le dépit et la jalousie s'emparent d'elle ; elle discute aigrement avec tous deux ; elle excite contre eux Philaminte ; elle fait capituler son orgueil et sa philosophie jusqu'à offrir sa personne à Clitandre sans restrictions. A la fin, quand il est bien clair qu'il est trop tard, quand Philaminte même consent au mariage d'Henriette, elle pousse ce cri de douleur et de reproche :

> Ainsi donc à leurs vœux vous me sacrifiez !

Bélise n'est pas de même sang, puisqu'elle est sœur de Chrysale, et peut-être s'est-elle enrôlée assez tard parmi les savantes. Aussi n'a-t-elle pas la grande allure des deux autres : elle n'est guère qu'une précieuse ridicule, à laquelle les romans ont tourné la tête. Vieille fille qui ne peut plus avoir d'adorateurs, elle s'en crée avec une imagination complaisante ; et elle a aussi l'humeur d'une incurable institutrice, s'obstinant à enseigner le beau français à Martine, qui évidemment n'y mordra jamais, et

faisant de la physique au petit laquais qui s'est laissé choir :

BÉLISE.

De ta chute, ignorant, ne vois-tu pas les causes,
Et qu'elle vient d'avoir du point fixe écarté
Ce que nous appelons centre de gravité ?

L'ÉPINE.

Je m'en suis aperçu, Madame, étant par terre [1].

Rien de plus distinct que les éléments de ce trio, rien de plus commandé à la fois par les besoins de la thèse et par le désir d'exprimer la vie.

Le même désir a fait mettre en scène deux pédants au lieu d'un : Trissotin, savant, bel esprit, galantin et intrigant, sans aucun mérite réel, mais très infatué de lui-même et capable de se plaindre avec aigreur à Clitandre de ce que ses pareils ne sont pas suffisamment récompensés à la cour ; avec cela, assez habile à flatter le faible des gens, et sans scrupule quand il s'agit de faire une bonne affaire en épousant malgré elle une jeune fille bien dotée ; — en face de lui, un bon pédant plus lourd, plus naïf et plus honnête : Vadius.

Chrysale est un bourgeois cossu (il possède des porcelaines, chose rare alors, et il est allé jusqu'à Rome, ce qui était plus rare encore) ; il est sensé (le fond de ses idées est le plus souvent juste) ; il est aimant, car, bien qu'il conçoive le mariage des filles à la façon de tous les pères de Molière, il se sent le cœur ému par le bonheur des fiancés :

... Ah ! les douces caresses !
Tenez, mon cœur s'émeut à toutes ces tendresses,
Cela ragaillardit tout à fait mes vieux jours,
Et je me ressouviens de mes jeunes amours [2].

Seulement, Chrysale a épousé Philaminte, n'ayant ni assez

1. Acte III, sc. II, v. 740-743.
2. Acte III, sc. VI, v. 1117-1120.

le goût des belles spéculations vaines pour suivre sa femme, ni assez de volonté pour la ramener à son rôle et à ses devoirs. Dès lors, il est devenu ce que nous avons dit : une sorte de martyr conjugal, filant doux devant sa femme, s'excitant en vain à reprendre son autorité, et, par haine pour les rêveries qui ont gâté son ménage, devenant lui-même plus terre à terre et plus vulgaire.

Henriette tient de lui le bon sens, la simplicité, le cœur. Mais elle a été préservée par la grâce de son sexe des vulgarités où Chrysale se laisse entraîner, et par l'exemple de son père peut-être de l'abdication où il a fini par échouer. Elle a l'esprit mordant et la raillerie incisive. Elle forme donc, à elle seule, dans cette famille, entre l'affectation des femmes et la vulgarité de l'homme, une sorte de tiers parti. Elle vit un peu à part, aussi, entre son père qui ne saurait la protéger et sa mère et sa sœur par lesquelles elle ne veut pas se laisser tyranniser. Un peu triste, par suite, un peu trop réfléchie, connaissant trop toutes choses, parce que sa mère, en femme de science, et son père, en vrai gaulois, se sont exprimés assez librement devant elle, capable à l'occasion de parler avec une liberté de langage qui nous étonne, nous habitués aux ingénues du théâtre et du roman. Il est presque de mode aujourd'hui, où le libertinage effectif des mœurs s'associe fort bien avec une délicatesse extrême mais peu gênante des sentiments (de même qu'une irréligion effective s'associe à une religiosité délicate mais tout esthétique), il est de mode, dis-je, de faire une petite moue scandalisée devant Henriette et, au fond, de lui préférer sa sœur. « Femme sensée, tant que vous voudrez, dit Weiss, femme d'un commerce sûr, je n'y contredis pas, mais du charme ? non pas... On peut faire avec elle un mariage bon ; on ne peut en faire un délicieux ; ce n'est ni une marguerite ni une violette. » — L'âme de la bonne Henriette manque singulièrement de duvet, dit M. J. Lemaître. — Et M. Faguet, qui veut

qu'on donne le rôle à une soubrette, et M. Krantz et M. Gebhart font chorus [1]. Armande, au contraire, est *sympathique* ; son romanesque *semble gentil et intéressant* ; elle est *jolie, distinguée, charmante dans ses imperfections même* : Armande, c'est Mme Bartet (et la bonne fortune est grande, en effet, pour la fille préférée de Philaminte d'avoir trouvé à la Comédie-Française une telle interprète). — Tout n'est pas faux dans les jugements que nous venons de citer, et il y avait lieu de réagir quelque peu contre la dureté avec laquelle le naturaliste, le rabelaisien Molière a traité la platonique Armande ; mais, si l'on compare sans parti pris Henriette à sa sœur, on voit vite qu'elle est au fond plus pure, en dépit des airs effarouchés d'Armande, parce qu'elle est plus calme et plus naturelle. Les choses du mariage lui causent moins de trouble, et, entièrement sincère, elle l'avoue sans barguigner. En amour, même sens, même sincérité et même simplicité. Elle reconnaît que Clitandre a aimé Armande et aurait continué à l'aimer sans ses dédains apparents ; mais elle a eu pitié de lui ; elle l'a aimé d'un amour qui n'avait rien de romanesque ; elle a accepté son cœur et elle entend le garder, sans éclat de passion ni fausse honte ; elle entend aussi lutter bravement pour cela, quoique sans rien hasarder de ce que l'honneur et la dignité vraie d'une jeune fille comportent.



La conduite de Clitandre implique son caractère. Il a pu aimer Armande quand il ne la connaissait pas assez ; mais ce n'était pas un romanesque, et il n'affiche même que trop, pour son bonheur, l'antipathie que lui inspirent le bel esprit et le pédantisme. Quand on l'a repoussé, il s'est donné sans arrière-pensée à Henriette. Son bon sens,

1. Au reste, il arrive aux critiques de se contredire. On connaît un charmant sonnet de M. Jules Lemaître en l'honneur d'Henriette, et M. Faguet a opposé Henriette à Armande en d'excellentes pages (*Propos de théâtre*, I, p. 162 et suiv. ; t. III, etc.).

sa simplicité, sa sincérité le rapprochaient d'elle ; sa loyauté et son affection l'empêcheront de s'en éloigner maintenant, quoi qu'il arrive.

Avec ces éléments, auxquels il est inutile d'ajouter Martine, figure très vraie, mais tout à fait de second plan, et Ariste, simple *utilité*, Molière tient la démonstration de sa thèse, et il tient une famille d'une vérité saisissante ; il tient aussi son action, et, si elle est calme et simple, c'est plaisir de voir avec quelle régularité et quel art elle se déroule. Certes, le dernier défaut où nous avons dit que tombaient souvent les auteurs de pièces à thèse, la satire pure et simple, la dissertation dialoguée, Molière n'y est tombé aucunement. Il y a des discussions dans sa pièce ; mais elles sont de l'action, elles sont l'action même. Parcourons rapidement notre comédie.

IV

Elle commence, avec autant de vivacité et de netteté qu'il était possible, par une discussion entre les deux jeunes filles : discussion sur les principes d'abord, où le platonisme pédant d'Armande s'oppose aux idées plus terre à terre, mais plus saines d'Henriette ; puis, discussion personnelle, où Armande veut interdire à Henriette d'accepter les offres de Clitandre. Par une progression d'idées toute naturelle, Armande en vient à mettre en doute l'amour de Clitandre pour sa sœur. Nous désirons donc le voir lui-même : il vient, on le consulte, il se prononce ; Armande, dépitée, relève la tête, Henriette la raille, la lutte est engagée. — Comment les deux amoureux pourront-ils la soutenir ? Il est nécessaire qu'ils se le demandent, et leur délibération, si naturellement placée, nous fait connaître Chrysale, Philaminte, Trissotin, tout le milieu où la lutte va se livrer. — De Bélise seule, qui était moins impor-

tante, il n'avait été rien dit : la voici qui paraît. Clitandre, prêt à accepter tous les secours, s'adresse à elle ; cette « visionnaire », qui compte Clitandre au nombre des amoureux qu'elle condamne à languir, s'obstine à entendre d'elle-même tout ce que le jeune homme dit d'Henriette et, après avoir admiré le spirituel détour par lequel l'amoureux a rendu acceptable son hommage, finit par le quitter en rougissant.

Quand le premier acte se termine, nous n'avons pas vu cette maison vivre devant nous, mais nous en connaissons les habitants et les partis. Nous ne savons pas ce qui pourra advenir du mariage d'Henriette, et la demande de Clitandre n'est pas faite encore ; mais nous savons que ses intentions sont sérieuses et que des obstacles vont surgir. Exposition excellente, que l'acte II doit compléter, tout en engageant sérieusement l'action.

Elle s'engage, en effet, par l'arrivée d'Ariste, qui vient présenter la demande de Clitandre (voilà pour l'explication de sa venue), qui vient aussi soutenir son frère Chrysale, le faible Chrysale (voilà pour son utilité dramatique). Dès lors, les deux amoureux s'effacent, comme il est naturel, et laissent les parents d'Henriette s'entendre — ou plutôt ne pas s'entendre. L'intrigue va marcher concurremment avec la peinture de l'intérieur des pédantes ou, si l'on veut, avec la thèse. Pour l'intrigue, nous apprendrons que Clitandre et Henriette n'ont pas seulement contre eux la jalousie d'Armande, mais les projets de Philaminte sur Trissotin, et nous verrons Chrysale, cédant lâchement aux premiers mots de sa femme, ne pas même opposer au nom du prétendant cher à Philaminte celui du prétendant qu'il avait lui-même choisi. — Pour la peinture de l'intérieur des pédantes, nous aurons la suite des folies de Bélise, Martine chassée, Chrysale essayant de se révolter contre une tyrannie domestique qui ne lui permet même pas d'être servi et nourri comme il conviendrait, mais n'osant adresser ses protestations à l'intimidante Phi-

laminte et se contentant de rudoyer quelque peu à ce propos sa sœur et sa fille, qui n'en peuvent mais. Très importants pour la peinture des mœurs et pour la thèse, ces derniers traits sont-ils inutiles pour l'intrigue? Non pas, puisque l'appui naturel des amoureux fléchit dès le début; tout serait même perdu sans espoir, si Ariste ne faisait honte à Chrysale de sa conduite. La pièce rebondit sur les protestations de Chrysale, et l'acte III est excellemment annoncé :

CHRYSALE.

Oui, vous avez raison, et je vois que j'ai tort.
Allons, il faut enfin montrer un cœur plus fort,
Mon frère.

ARISTE.

C'est bien dit.

CHRYSALE.

C'est une chose infâme
Que d'être si soumis au pouvoir d'une femme.

ARISTE.

Fort bien.

CHRYSALE.

De ma douceur elle a trop profité.

ARISTE.

Il est vrai.

CHRYSALE.

Trop joui de ma facilité.

ARISTE.

Sans doute.

CHRYSALE.

Et je lui veux faire aujourd'hui connoître
Que ma fille est ma fille, et que j'en suis le maître
Pour lui prendre un mari qui soit selon mes vœux.

ARISTE

Vous voilà raisonnable, et comme je vous veux.

CHRYSALE.

Vous êtes pour Clitandre, et savez sa demeure :
Faites-le-moi venir, mon frère, tout à l'heure.

ARISTE.

J'y cours tout de ce pas.

CHRYSALE.

C'est souffrir trop longtemps,
Et je m'en vais être homme à la barbe des gens [1].

1. Acte II, sc. IX, v. 697-710.

L'acte III est consacré pour la plus grande partie à la peinture des mœurs et à la thèse. Comme Tartuffe dans la pièce de ce nom, Trissotin, le grand Trissotin, ne paraît qu'au troisième acte ; mais combien notre attente est satisfaite ! et que la sottise du personnage nous est bien montrée, avec l'adoration que les précieuses ont pour lui !

PHILAMINTE.
Ah ! mettons-nous ici, pour écouter à l'aise
Ces vers que mot à mot il est besoin qu'on pèse.
ARMANDE.
Je brûle de les voir.
BÉLISE.
Et l'on s'en meurt chez nous.
PHILAMINTE.
Ce sont charmes pour moi que ce qui part de vous.
ARMANDE.
Ce m'est une douceur à nulle autre pareille.
BÉLISE.
Ce sont repas friands qu'on donne à mon oreille.
PHILAMINTE.
Ne faites point languir de si pressants desirs.
ARMANDE.
Dépêchez.
BÉLISE.
Faites tôt, et hâtez nos plaisirs.
PHILAMINTE.
A notre impatience offrez votre épigramme:
TRISSOTIN.
Hélas ! c'est un enfant tout nouveau-né, Madame.
Son sort assurément a lieu de vous toucher,
Et c'est dans votre cour que j'en viens d'accoucher.
PHILAMINTE.
Pour me le rendre cher, il suffit de son père.
TRISSOTIN.
Votre approbation lui peut servir de mère.
BÉLISE.
Qu'il a d'esprit[1] !...

Tout le monde connaît la suite : la lecture du sonnet sur la fièvre qui tient la princesse Uranie, celle de l'épi-

1. Acte III, sc. I, v. 711-725.

gramme sur un carrosse de couleur amarante donné à une dame, les plans des femmes savantes avec leur mélange de vues justes et d'utopies, de prétentions légitimes et de folles exigences. Puis, c'est l'arrivée de Vadius, les éloges emphatiques que se donnent les deux pédants, l'imprudence de Vadius disant du mal du sonnet à la princesse Uranie dont il ne connaît pas l'auteur, et aussitôt le revirement de Trissotin, le duo d'éloges ayant pour pendant un duo d'injures, la brouille sanglante, et le projet de Philaminte de réconcilier les deux beaux esprits. — L'intrigue est-elle oubliée? Non; dès le quinzième vers de l'acte, nous apprenons qu'Henriette doit assister à la séance donnée par Trissotin, parce qu'on aura ensuite un secret à lui dire. Ce secret, nous le connaissons; et, dès lors, les triomphes de Trissotin auprès de Philaminte, l'inattention d'Henriette, son refus de se laisser embrasser par Vadius pour l'amour du grec, tout cela habilement corse l'intrigue et nous fait attendre des scènes assez vives. Ces scènes arrivent à la fin de l'acte. Coup sur coup, Philaminte intime à Henriette l'ordre d'épouser son cher pédant; Armande triomphe; par un revirement brusque et attendu à la fois, Chrysale intime à Henriette l'ordre d'épouser Clitandre; Ariste soutient Chrysale; Armande va exciter Philaminte. Qu'arrivera-t-il? Voilà encore une fin d'acte bien conçue.

Normalement, l'acte IV est le plus animé dans une pièce en cinq actes. Molière n'a eu garde de manquer à cette règle. Dans l'acte IV des *Femmes savantes,* la peinture des mœurs, le développement de la thèse ne sont pas négligés; mais cette peinture et ce développement ne sont plus seulement liés à l'intrigue par un lien visible, ils sont fondus dans l'intrigue: ils en font partie intégrante. C'est Armande excitant sa mère contre sa sœur; c'est Clitandre opposant sa raisonnable conception de la vie à celle d'Armande et montrant son mépris pour Trissotin, ce qui sert

à la thèse, mais ce qui accuse la profondeur du fossé qui sépare Clitandre des femmes savantes et rend plus difficile encore l'acceptation de ses projets ; c'est Trissotin et Clitandre aux prises, ce qui sert aux deux mêmes fins. Entre eux la querelle s'envenime ; une intervention de Philaminte et d'Armande radoucit le ton de Clitandre, ce qui permet à la scène de se prolonger ; mais de nouveau l'irritation s'accuse, s'enfle, déborde ; et voici un finale retentissant :

CLITANDRE.

Il semble à trois gredins, dans leur petit cerveau,
Que, pour être imprimés, et reliés en veau,
Les voilà dans l'Etat d'importantes personnes ;
Qu'avec leur plume ils font les destins des couronnes ;
Qu'au moindre petit bruit de leurs productions
Ils doivent voir chez eux voler les pensions ;
Que sur eux l'univers a la vue attachée ;
Que partout de leur nom la gloire est épanchée,
Et qu'en science ils sont des prodiges fameux,
Pour savoir ce qu'ont dit les autres avant eux,
Pour avoir eu trente ans des yeux et des oreilles,
Pour avoir employé neuf ou dix mille veilles
A se bien barbouiller de grec et de latin,
Et se charger l'esprit d'un ténébreux butin
De tous les vieux fatras qui traînent dans les livres :
Gens qui de leur savoir paroissent toujours ivres,
Riches, pour tout mérite, en babil importun,
Inhabiles à tout, vuides de sens commun,
Et pleins d'un ridicule et d'une impertinence
A décrier partout l'esprit et la science [1].

Vadius aussi attaque Trissotin, à sa façon, en dévoilant par lettre tout ce que celui-ci a pillé dans les auteurs latins et en l'accusant de n'épouser Henriette que pour sa fortune. Alors, excitée par les oppositions même qu'elle rencontre, Philaminte jure que le mariage projeté par elle se fera. Et, au contraire, Chrysale, poussé par Henriette, Clitandre et Ariste, jure à son tour que l'union à intervenir sera celle qu'il veut lui-même. Qu'on le re-

1. Acte IV, sc. III, v. 1363-1382.

marque : un petit drame intime comme celui-ci ne comporte pas de grandes péripéties, et le quatrième acte, au fond, ne contient rien de nouveau ; il finit sur une situation semblable à celle du troisième. Seulement, Molière a très habilement dissimulé ce défaut de son sujet, et il a fait paraître son acte très animé. De plus, si la situation est la même qu'à la fin du troisième acte, elle est plus pressante maintenant, plus inquiétante. Philaminte et Chrysale sont plus décidés chacun de son côté ; l'humiliation suprême a été infligée à Armande, qui s'est abaissée jusqu'à accepter de former des « nœuds de chair » avec Clitandre et qui a été repoussée ; l'engagement suprême a été pris par Henriette d'entrer au couvent si elle n'épouse Clitandre. On ne voit pas bien comment la situation pourrait se dénouer.

Il y aurait pourtant un moyen de la dénouer à peu près : c'est que Trissotin fût un galant homme. Henriette risque une tentative hardie, pour l'amener à sentir ce qu'a d'odieux son rôle de prétendant malgré elle ; elle parle à son honneur ; elle le flatte même, elle si sincère :

> Si l'on aimoit, Monsieur, par choix et par sagesse,
> Vous auriez tout mon cœur et toute ma tendresse [1] ;

elle si pure, elle se contraint à lui faire craindre une vengeance honteuse ; rien ne touche le coquin, et il montre un genre de philosophie qu'on ne lui soupçonnait point. Ainsi, encore au début du cinquième acte, le nœud est plus serré et plus indénouable que jamais, d'autant que le mouton Chrysale s'est enragé et qu'il se fâche contre sa fille quand elle a l'air de douter de son énergie. Et voici la scène éminemment théâtrale et dramatique du notaire, où la lutte entre les deux parties de cette famille est traduite aux yeux de la plus visible façon. Par une de ces invraisemblances matérielles qui constituent des vraisemblances

1. Acte V, sc. I, v. 1501-1502.

morales très fortes, des symboles en quelque sorte, et que Molière aime à ce titre, Chrysale a même ramené la servante chassée, Martine : c'est pour lui à la fois un appui dans la lutte à soutenir, la preuve de son émancipation et une bravade adressée à sa femme ; c'est pour nous la marque de ces exagérations, où les faibles, comme un Orgon et un Chrysale, se laissent entraîner quand ils ont enfin secoué leur joug. Cette fois, il faut bien que la lutte décisive ait lieu ; il faut bien qu'il y ait des vainqueurs et des vaincus. Qui sera vaincu ? il est bien à craindre que ce ne soient Clitandre et Henriette, car Chrysale doit être au bout de son énergie, et il vient de dire en tremblant : « Secondez-moi bien tous », quand il a vu paraître la terrible Philaminte. Nous avons même un instant d'anxiété au moment où, Philaminte proposant (comme si c'était une transaction !) d'accepter Clitandre pour gendre en lui donnant Armande, Chrysale penche vers cette solution, qui lui permettra de se croire triomphant tout en montrant sa lâcheté habituelle.

Cette fois, un deus ex machina est nécessaire, et Ariste, pour dégoûter l'intéressé Trissotin de l'alliance qu'il recherche, apprend à Chrysale et à Philaminte qu'ils sont ruinés. Si la nouvelle était vraie, on pourrait dire que cette ruine survient bien à propos ; mais qu'Ariste invente l'histoire de cette ruine, c'est un artifice spirituel autant que nécessaire, et il échappe donc à toute objection sérieuse. Menacé d'épouser l'adorable Henriette sans dot, Trissotin se retire ; Clitandre montre sa générosité ; Philaminte est entraînée vers lui par l'admiration et le dépit. Seule, alors, Henriette résiste. Plus riche que Clitandre, elle avait été heureuse de penser qu'avec son amour elle apportait à Clitandre une utile aisance ; ruinée, à ce qu'elle croit, elle refuse un instant de l'épouser pour ne pas le mettre dans la gêne. On l'en a blâmée, et on l'a trouvée trop pratique, ici encore. Oui, pratique, parce que sa

situation l'a habituée à réfléchir et à consulter la raison ; mais quelle délicatesse aussi ! et, dans son sacrifice, quelle poésie ! Enfin Ariste s'explique, et, quelque dépit, quelque souffrance même qu'en éprouve Armande, Henriette et Clitandre se marieront.

Ainsi, le pédantisme est vaincu, en ce qu'Henriette a échappé à sa tyrannie ; Chrysale triomphe d'un succès, où il n'est d'ailleurs pas pour grand'chose ; Philaminte est ébranlée dans sa foi en certains pédants par la triste attitude de Trissotin ; Armande sent souffrir en elle une sensibilité qu'elle avait crue étouffée par la philosophie. Mais rien dans l'action n'a dévié ; rien dans les caractères n'a été faussé ; et l'on peut même se demander ce que va redevenir le ménage de Chrysale au lendemain du cinquième acte.

Telle est la marche dramatique de la pièce dans son ensemble. Et, sans trop insister, peut-être est-il bon d'indiquer aussi la marche des scènes prises isolément. Dans la première de l'acte I, se fait sentir une forte progression. Henriette, à qui sa sœur reproche pourtant de rester toujours attachée à la matière, voudrait n'envisager le mariage que dans ses conséquences les plus pures : la tendresse conjugale et les enfants ; et c'est Armande, la prude, qui revient obstinément à certaines images désobligeantes. Alors, à contre-cœur, Henriette suit Armande, avec plus de décence et de netteté à la fois ; elle lui oppose plaisamment l'exemple de leur mère et finit par lui parler crûment, non sans ironie. Cette discussion théorique, qui forme la première partie de la scène, amène tout naturellement une lutte personnelle, celle-ci divisée en moments bien nets par des couplets qui s'opposent et qui deviennent de plus en plus pressants, jusqu'à ce que la venue de Clitandre soit nécessaire. — La scène entre les deux prétendants, que nous avons rencontrée à l'acte IV, n'a pas une marche moins savante. — Et, à la scène III de l'acte II, c'est

Bélise allant d'exagération en exagération, d'absurdité en absurdité jusqu'à son explosion finale :

> Ah, chimères ! ce sont des chimères, dit-on !
> Chimères, moi ! Vraiment chimères est fort bon !
> Je me réjouis fort de chimères, mes frères,
> Et je ne savois pas que j'eusse des chimères [1] !

Ce qui est encore plus caractéristique, c'est la façon dont les idées deviennent ce que Sarcey appelait des *idées de théâtre*, c'est-à-dire se traduisant sous une forme piquante, tangible, qui parle aux yeux autant qu'à l'esprit. La scène du notaire, avec la revanche de Chrysale symbolisée par le retour de Martine, est une de ces idées de théâtre ; et, à l'acte III, quelle façon théâtrale de mettre en œuvre l'admiration béate des femmes savantes pour le grec que de faire embrasser successivement par Vadius Philaminte ravie, Armande un peu embarrassée, Bélise rougissante, jusqu'à ce qu'Henriette refuse nettement d'embrasser le grec et son représentant.

Et l'on sent combien ces idées dramatiques sont en même temps des idées comiques. La réapparition de Martine, par exemple, met en un plaisant relief le caractère de ce mari incapable d'une fermeté tranquille et mesurée, tantôt ridicule par ses concessions, tantôt ridicule par ses bravades, et qui ne sait pas régler une grave affaire de famille sans taquiner sa femme en réinstallant au logis une servante qu'elle a chassée. Le comique des *Femmes savantes* ne comporte pas de jeux de scène postiches, comme celui de *l'Avare*, du *Bourgeois gentilhomme* ou du *Tartuffe* : la chute du laquais, qui rappelle celle d'Harpagon ou de M. Jourdain, a un tout autre caractère, parce qu'elle amène une peinture des femmes savantes :

> Voyez l'impertinent ! Est-ce que l'on doit choir
> Après avoir appris l'équilibre des choses [2] ?

1. Acte II, sc. III, v. 393 à 396.
2. Acte III, sc. II, v. 738-739.

A peine y a-t-il çà et là, notamment dans le rôle de Vadius, des exagérations comiques de choses très vraies, mais qui se présenteraient plus atténuées dans la vie, exagérations nécessaires à la scène, puisque nous risquerions, habitués que nous sommes à des actes en soi ridicules, de ne pas les trouver risibles s'ils se présentaient tels quels sur le théâtre. A peine y a-t-il un personnage quelque peu caricatural, inspiré des *Visionnaires* de Desmarets, Bélise. Mais, dans les autres personnages, comme les mots comiques sont aussi des mots de nature! dans Chrysale surtout, proclamant : « C'est moi qui dois disposer de ma fille », alors qu'il fait justement ce que sa fille lui demande, ou s'écriant d'un air de triomphe, alors que tout s'est arrangé sans lui : « Je le savois bien, moi, que vous l'épouseriez », et : « Faites le contrat ainsi que je l'ai dit ». — Les exagérations mêmes où se laissent entraîner les personnages sont amenées par leur opposition savante : le contraste fait valoir ces personnages, en même temps qu'il les rend plus plaisants.

Tel est le comique des *Femmes savantes*, comique modéré, ainsi qu'il convenait, plus habilement dosé que celui même du *Misanthrope*, mais partout sensible, et partout intimement lié à tous les autres éléments de l'œuvre.

Cette œuvre est bien une sorte d'organisme où tout se tient, bien que tout joue librement, et dont les fins diverses sont toutes atteintes à la fois. Il y a une thèse dans *les Femmes savantes*, vague en ce qu'elle prescrit, très nette dans ce qu'elle combat ; et cette thèse, qui ne coûte rien à la vérité des caractères, engendre l'action et le comique, elle est l'action et le comique mêmes.

CHAPITRE XI

LE MALADE IMAGINAIRE ET LA MORT DE MOLIÈRE

I

Molière n'a point admis dans ses œuvres le mélange du comique et du tragique, ou du moins il ne l'y a admis qu'avec des précautions et des déguisements infinis ; mais force lui a bien été de laisser ce mélange s'étaler brutalement dans sa vie. Déjà en 1664, l'auteur de pièces si gaies envoyait à La Mothe le Vayer, qui venait de perdre un fils, un sonnet suivi de ces mots : « Si je n'ai pas trouvé d'assez fortes raisons pour... vous obliger à pleurer sans contrainte, il en faut accuser le peu d'éloquence d'un homme qui ne sauroit persuader *ce qu'il sait si bien faire.* » Dans les derniers mois de sa vie, auxquels nous arrivons, la composition d'une farce se place au milieu de tristesses sans nombre ; et, le dernier jour, c'est au milieu des éclats de rire que la mort brutalement va le saisir.

Nous avons vu combien le Roi avait utilisé et, pour cela, protégé les deux grands Baptistes, le poète et le musicien, Molière et Lulli ; mais des deux, c'était Lulli qui lui paraissait le plus indispensable, et, quand le Florentin, avide et sans scrupules, eut senti toute sa puissance, il l'employa à faire créer à son profit l'Académie nationale de musique, à restreindre les droits des autres théâtres, y compris ceux du théâtre de Molière, à accaparer tout ce qu'avait produit sa collaboration avec notre poète. Pen-

lant ce temps, la santé de Molière allait se délabrant de
lus en plus ; sa poitrine malade s'épuisait aux efforts
u'exigeait la scène ; la grossièreté du public, qui parfois
orçait la police à intervenir, se joignait pour le tourmenter
ux caprices et à l'indocilité des acteurs ; un fils lui nais-
ait le 15 septembre et mourait le 10 octobre : c'était le
econd qui mourait ainsi sans avoir vraiment vécu [1]. Com-
nent Molière trouvait-il encore la force de déployer de la
gaieté dans une œuvre nouvelle ? On a peine à le conce-
voir ; cependant, il préparait pour le Roi, vainqueur de la
Hollande, une nouvelle comédie-ballet avec intermèdes et
cérémonie burlesque : c'était *le Malade imaginaire*. La mu-
sique en était confiée à Charpentier, les danses à de Beau-
champs ; mais cette partie de l'œuvre fut réduite, à la suite
de tracasseries nouvelles de Lulli. Faite pour la cour, la
comédie-ballet dut enfin se contenter de paraître à la ville
le 10 février 1673 : elle y eut du moins un grand succès.

Le vendredi 17, la quatrième représentation allait avoir
lieu, et Molière, s'il faut en croire Grimarest, disait à sa
emme et à Baron : « Tant que ma vie a été mêlée égale-
nent de douleur et de plaisir, je me suis cru heureux ;
nais aujourd'hui que je suis accablé de peines sans pou-
voir compter sur aucuns moments de satisfaction et de dou-
eur, je vois bien qu'il me faut quitter la partie ; je ne puis
lus tenir contre les douleurs et les déplaisirs, qui ne me
donnent pas un instant de relâche. Mais qu'un homme
ouffre avant de mourir ! Cependant je sens bien que je
nis. » Armande et Baron supplient Molière de ne pas
ouer : « Comment voulez-vous que je fasse ? (répond-il.)
il y a cinquante pauvres ouvriers qui n'ont que leur jour-

1. Molière a eu trois enfants : Louis, né le 19 janvier 1664.
nort le 10 novembre ; Esprit-Magdeleine, née le 1er ou le 3 août
1665, mariée à M. de Montalant et morte seulement le 23 mai
1723 ; Pierre-Jean-Baptiste Armand, né le 15 septembre 1672
nort le 10 octobre.

CHAPITRE XII

LES THÉORIES LITTÉRAIRES DE MOLIÈRE. CONCLUSION.

I

En 1663, dans son *Panégyrique de l'École des femmes,* Robinet s'excusait d'entretenir son lecteur de pièces aussi peu sérieuses que les *Écoles* sur ce qu'il rapportait une conversation authentique : « Autrement, il y auroit peu d'apparences qu'on eût voulu s'attacher expressément à l'examen de quelques *farces.* » — En 1665, après *Tartuffe* et *Don Juan,* le sieur de Rochemont tonnait contre « la *farce* aux prises avec l'Évangile » et, voulant être juste pour l'auteur qu'il dénonçait, faisait de bonne grâce cette concession : « Il faut tomber d'accord que, s'il réussit mal à la comédie, il a quelque talent pour la *farce* ; et quoi qu'il n'ait ni les rencontres de Gaultier-Garguille, ni les impromptus de Turlupin, ni la bravoure du Capitan, ni la naïveté de Jodelet, ni la panse de Gros-Guillaume, ni la science du Docteur, il ne laisse pas de plaire quelquefois et de divertir en son genre. » — En 1666, au temps même du *Misanthrope,* Cotin, dans la *Satire des satires,* reprochait à Boileau son admiration pour l'auteur de quelques bouffonneries :

Je ne puis d'un farceur me faire un demi-dieu.

— Et en 1670, après *l'Avare,* Le Boulanger de Chalussay,

dans son *Élomire hypocondre*, ne se contentait pas de montrer avec insistance dans Élomire acteur et auteur un bon élève de Scaramouche ; il gémissait sur le sort du théâtre français avili, dégradé, et mettait ce dialogue dans la bouche des acteurs Rosidor et Florimont :

ROSIDOR.

Il est vrai qu'Élomire a de certains appas,
Dans les farces qu'il fait, que les autres n'ont pas.

FLORIMONT.

Et c'est de ces appas de qui nous devons craindre
Ce mal dont par avance on me voit déjà plaindre :
Car, pour peu que le peuple en soit encor séduit,
Aux farces pour jamais le théâtre est réduit.
Ces merveilles du temps, ces pièces sans pareilles ;
Ces charmes de l'esprit, des yeux et des oreilles ;
Ces vers pompeux et forts, ces grands raisonnements
Qu'on n'écoute jamais sans des ravissements ;
Ces chefs-d'œuvre de l'art, ces grandes tragédies,
Par ce bouffon célèbre en vont être bannies ;
Et nous, bientôt réduits à vivre en Tabarins,
Allons redevenir l'opprobre des humains [1].

C'est, en somme, la même plainte qu'en termes plus mesurés exhalait déjà Lysidas dans *la Critique* :

On m'avouera que ces sortes de comédies ne sont pas proprement des comédies, et qu'il y a une grande différence de toutes ces bagatelles à la beauté des pièces sérieuses. Cependant tout le monde donne là-dedans aujourd'hui ; on ne court plus qu'à cela, et l'on voit une solitude effroyable aux grands ouvrages, lorsque des sottises ont tout Paris. Je vous avoue que le cœur m'en saigne quelquefois, et cela est honteux pour la France [2].

Les détracteurs de Molière avaient-ils raison de lui attribuer une déplorable influence sur la situation et sur les destinées du théâtre ? C'est ce que nous examinerons tout à l'heure. Mais ce que nous savons déjà, ce qu'ont surabondamment établi les chapitres qui précèdent, c'est combien ils avaient raison de signaler la constante présence de

1. *Élomire hypocondre*, acte IV, scène I (*le Divorce comique*).
2. *La Critique de l'École des femmes*, scène VI.

la farce dans l'œuvre de leur ennemi, et quel aveuglement — sans doute volontaire — était le leur, quand ils n'y voulaient voir que la farce.

Molière était trop avisé pour se détourner de sa voie devant de telles criailleries. Laissant coasser ses envieux, il continua à cultiver la farce pure quand ses intérêts ou sa fantaisie le demandèrent ; il continua à mêler, à doses calculées savamment, quelque chose de la farce à ses plus hautes conceptions. Mais ces attaques persistantes eurent peut-être une conséquence : c'est que Molière théoricien affecta d'ignorer la partie bouffonne de son œuvre et ne s'occupa, pour l'expliquer et pour en donner les lois, que de la comédie sérieuse.

Ce Molière théoricien, il y a lieu pour nous de le consulter en terminant.

II

Dans ses années de voyages et d'apprentissage d'abord, puis à Paris, Molière réfléchit beaucoup sur son art ; mais il avait trop horreur des pédants pour en disserter *ex cathedra*. Dès janvier 1660, dans la préface des *Précieuses*, il se moquait des préfaces en forme d'arts poétiques publiées par des auteurs comme Mairet ou Scudéry : « J'aurois tâché de faire une belle et docte préface, et je ne manque point de livres qui m'auroient fourni tout ce qu'on peut dire sur la tragédie et la comédie, l'étymologie de toutes deux, leur origine, leur définition et le reste. »

Un peu plus tard, il est vrai, dans l'avertissement des *Fâcheux*, après avoir indiqué l'économie de sa pièce, il dit : « Ce n'est pas mon dessein d'examiner maintenant si tout cela pouvoit être mieux, et si tous ceux qui s'y sont divertis ont ri selon les règles. Le temps viendra de faire imprimer mes remarques sur les pièces que j'aurai faites, et je

ne désespère pas de faire voir un jour, en grand auteur, que je puis citer Aristote et Horace. » Mais il ajoute bien vite : « En attendant *cet examen qui peut-être ne viendra point.....* », et l'on voit bien avec quel sourire ironique tout ceci est écrit. La publication des *Fâcheux* est de février 1662, et c'est en octobre 1660 qu'on achevait d'imprimer l'édition des œuvres de Corneille où parurent pour la première fois les *Discours sur le poème dramatique* et les *Examens*. Là, le *grand auteur* faisait *ses remarques sur les pièces qu'il avait faites,* et *citait,* commentait, expliquait *Aristote et Horace.* L'allusion paraît incontestable, ici comme dans *l'École des femmes,* où nous avons vu qu'était parodié un vers de *Sertorius ;* comme dans *la Critique,* où la tragédie héroïque était caractérisée et rabaissée; comme dans *l'Impromptu,* où l'on nous montrait tous les auteurs cabalant contre Molière, « depuis le cèdre jusqu'à l'hysope ». Pourquoi ces allusions malveillantes? Est-ce au poète de l'Hôtel de Bourgogne que le directeur du théâtre du Palais-Royal en voulait? Le grand tragique avait-il témoigné du dépit de la place que prenait la comédie — la comédie bouffonne — dans les préoccupations du public et de la cour? Toujours est-il qu'on voit pourquoi Molière a parlé de faire des *examens* de ses pièces: sa promesse n'avait rien de sérieux. En eût-il été autrement, que ses occupations l'eussent empêché de donner suite à son projet.

Mais la lutte contre les détracteurs de *l'École des femmes* n'en a pas moins amené Molière à s'expliquer quelque peu sur ses théories littéraires et sur sa poétique. Non que *la Critique* et *l'Impromptu* soient autre chose que des œuvres de polémique : répondre aux attaques de ses ennemis, surtout les attaquer à son tour et les discréditer, tel a été le dessein de leur auteur. Malgré tout, ses idées générales sur l'art dramatique et la comédie percent çà et là; elles percent aussi dans quelques préfaces ou dans certaines scènes des œuvres. Il est bon de les recueillir, d'établir leur

portée, et de nous en aider, s'il se peut, pour apprécier le rôle joué dans l'histoire de l'art dramatique et dans l'histoire littéraire elle-même par Molière.

III

Le premier coup d'œil jeté sur ces déclarations est quelque peu fait pour décourager de poursuivre. Quelle doctrine attendre d'un auteur qui proclame sans cesse que la valeur d'une œuvre est mesurée par ces deux choses connexes : le plaisir du spectateur et le succès au théâtre? Or, dans le petit nombre des déclarations de Molière, celle-là tient nettement la première place. « Le public est le juge absolu de ces sortes d'ouvrages », dit la préface des *Précieuses ridicules* ; et : « Je dois croire maintenant qu'elles valent quelque chose, puisque tant de gens en ont dit du bien ». — « En attendant cet examen, qui peut-être ne viendra point », dit l'avertissement des *Fâcheux*, « je m'en remets assez aux décisions de la multitude, et je tiens aussi difficile de combattre un ouvrage que le public approuve, que d'en défendre un qu'il condamne ». — *La Critique* et *l'Impromptu* retournent cette idée sous toutes ses faces. On y voit les pédants, les précieuses et les fats s'unissant vainement pour faire accepter au public des pièces fort régulières, mais dont le public ne veut pas. Comme naguère Mascarille, les Lysidas, les Climène et les marquis paient de leur personne aux représentations des auteurs amis et s'efforcent par leur bravoure d'approbation de conquérir le succès ; mais le public reste sourd et porte son argent au théâtre de Molière. Celui-ci rit, pendant que les comédiens rivaux sèchent de dépit :

MOLIÈRE. — Mais laissons-les faire tant qu'ils voudront ; toutes leurs entreprises ne doivent point m'inquiéter. Ils critiquent mes

pièces : tant mieux ; et Dieu me garde d'en faire jamais qui leur plaise ! Ce seroit une mauvaise affaire pour moi.

MADEMOISELLE DE BRIE. — Il n'y a pas grand plaisir pourtant à voir déchirer ses ouvrages.

MOLIÈRE. — Et qu'est ce que cela me fait ? N'ai-je pas obtenu de ma comédie tout ce que j'en voulois obtenir, puisqu'elle a eu le bonheur d'agréer aux augustes personnes à qui particulièrement je m'efforce de plaire ? N'ai-je pas lieu d'être satisfait de sa destinée, et toutes leurs censures ne viennent-elles pas trop tard ? Est-ce moi, je vous prie, que cela regarde maintenant ? et lorsqu'on attaque une pièce qui a eu du succès, n'est-ce pas attaquer plutôt le jugement de ceux qui l'ont approuvée, que l'art de celui qui l'a faite [1] ?

Plaire à la cour et plaire au parterre, c'est tout ce que cherche Molière. Comme plus tard le Clitandre des *Femmes savantes,* le Dorante de *la Critique* défend le goût de la cour ; quant au parterre, avec qui gens du bel air et pédants seraient fâchés d'avoir ri, il en fait aussi l'apologie avec chaleur. Et, en effet, il ne s'agit point, pour juger, d'être savant jusqu'aux dents et de faire retentir les mots de protase, d'épitase et de péripétie : les règles ne sont un épouvantail que pour les esprits faibles ou serviles. Il faut « se laisser prendre aux choses », et c'est là tout le secret de l'art de juger.

DORANTE. — Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles, dont vous embarrassez les ignorants et nous étourdissez tous les jours. Il semble, à vous ouïr parler, que ces règles de l'art soient les plus grands mystères du monde ; et cependant ce ne sont que quelques observations aisées, que le bon sens a faites sur ce qui peut ôter le plaisir que l'on prend à ces sortes de poëmes ; et le même bon sens qui a fait autrefois ces observations les fait aisément tous les jours, sans le secours d'Horace et d'Aristote. Je voudrois bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin. Veut-on que tout un public s'abuse sur ces sortes de choses, et que chacun n'y soit pas juge du plaisir qu'il y prend ?

URANIE. — J'ai remarqué une chose de ces Messieurs-là : c'est

1. L'*Impromptu de Versailles,* scène v.

que ceux qui parlent le plus des règles, et qui les savent mieux que les autres, font des comédies que personne ne trouve belles.

DORANTE. — Et c'est ce qui marque, Madame, comme on doit s'arrêter peu à leurs disputes embarrassées. Car enfin, si les pièces qui sont selon les règles ne plaisent pas et que celles qui plaisent ne soient pas selon les règles, il faudroit de nécessité que les règles eussent été mal faites. Moquons-nous donc de cette chicane où ils veulent assujettir le goût du public, et ne consultons dans une comédie que l'effet qu'elle fait sur nous. Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne cherchons point de raisonnements pour nous empêcher d'avoir du plaisir [1]...

LYSIDAS — Enfin, Monsieur, toute votre raison, c'est que *l'École des femmes* a plu...

DORANTE. — ....Le grand art est de plaire, et ...., cette comédie ayant plu à ceux pour qui elle est faite, je trouve que c'est assez pour elle et qu'elle doit peu se soucier du reste [1].

Que vaut ce principe?

Même à ne le considérer que du point de vue littéraire, il ne laisse pas d'avoir ses dangers. A quelles pièces médiocres ou franchement mauvaises n'avons-nous pas vu le public donner de chaleureux applaudissements et assurer une longue période de représentations, pendant que tombaient ou se traînaient des œuvres beaucoup plus estimables! Et sans doute on peut objecter que le public est autrement mêlé et inexpérimenté aujourd'hui qu'au XVII[e] siècle, et que la multiplicité des théâtres, en séparant le public en publics distincts, empêche une moyenne de goût de se former. Mais, même au XVII[e] siècle, la fortune des œuvres n'était certes pas toujours en rapport avec leur mérite : *le Cid* a peut-être eu moins de succès que *l'Amour tyrannique* de Scudéry ; aucune pièce de Racine n'en a eu autant que le *Timocrate* de Thomas Corneille ; et, pour Molière lui-même, *le Misanthrope* a été moins bien accueilli que *Sganarelle*. Sur l'injustice de certaines victoires et de certaines défaites au théâtre Molière savait à

1. *La Critique de l'École des femmes*, scène VI.

quoi s'en tenir plus que personne, et quand, par la bouche de certains de ses personnages, il émettait les réflexions que nous venons de lire, il parlait trop sans doute en auteur applaudi écrasant ses rivaux sous son triomphe, en directeur de troupe enrichi remerciant les spectateurs. Mais il faut dire aussi que Molière avait à lutter contre les pédants qui voulaient régenter le théâtre, et à préserver le public du respect superstitieux qu'il aurait pu porter à ces pédants : tout le monde n'avait pas la liberté de parole ni d'esprit du prince de Condé, lequel déclarait savoir gré à l'abbé d'Aubignac d'avoir si bien observé les règles, mais en vouloir aux règles d'avoir fait commettre de si mauvaises pièces à l'abbé d'Aubignac ! Et il lui convenait, à lui qui discernait admirablement ce qu'il fallait donner au public pour lui plaire, mais qui aussi n'hésitait pas à donner de temps en temps à ce public des œuvres plus hardies et plus fortes qu'il ne l'aurait voulu, il lui convenait, dis-je, de proclamer les droits de l'expérience et du succès même.

Sans doute un auteur devra savoir distinguer entre un succès de bon aloi et un succès de scandale, ou d'actualité, ou de curiosité vaine ; il ne pourra en croire les spectateurs que s'ils ne sont ni trop pédants ni trop ignorants, ni trop raffinés ni trop grossiers ; mais, quelques précautions qui s'imposent, il faut bien toujours en venir à ceci — et c'est ce que Molière fait dire à Uranie et à Dorante : — que les règles des anciens ont été des moyens de plaire ; que, pour plaire aussi, il est permis de les modifier ; que le théâtre peut dédaigner certains succès, mais ne peut dédaigner le succès. Un auteur de génie ou de talent doit travailler à faire l'éducation de son public, et certes Molière a fait progresser le sien ; mais il ne doit y travailler qu'avec prudence, et il a toujours tort de quelque façon, si le public le siffle ou ne l'écoute point.

IV

Ainsi la maxime de Molière, si elle a été pour lui une salutaire formule d'émancipation, n'est pas cependant aussi révolutionnaire et dangereuse qu'elle le paraissait d'abord. Et ce qui achève de le prouver, c'est qu'elle a été celle de tous les grands auteurs dramatiques du XVIIe siècle. « La principale règle est de plaire et de toucher, dit Racine dans la préface de *Bérénice*. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première. » — « La poésie dramatique a pour seul but le plaisir des spectateurs », dit Corneille dans le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*. Et pourtant, Corneille et Racine n'ont pas fait fi des règles. Corneille a même affiché trop de respect pour elles, tout en essayant de les plier aux exigences du théâtre moderne, et d'un théâtre avant tout cornélien. Racine, quand il dit que la règle principale est de plaire et de toucher, entend fermement que les autres sont les indispensables auxiliaires de celles-là ; les spectateurs feront bien de ne s'en pas préoccuper, mais non pas certes les poètes : « Toutes ces règles sont d'un long détail, dont je ne leur conseille pas de s'embarrasser. Ils ont des occupations plus importantes. Qu'ils se reposent sur nous de la fatigue d'éclaircir les difficultés de la *Poétique* d'Aristote ; qu'ils se réservent le plaisir de pleurer et d'être attendris ; et qu'ils me permettent de leur dire ce qu'un musicien disoit à Philippe, roi de Macédoine, qui prétendoit qu'une chanson n'étoit pas selon les règles : « A Dieu ne plaise, Seigneur, que vous soyez jamais si malheureux que de savoir ces choses-là mieux que moi ! »

Molière évidemment est moins persuadé de la nécessité d'étudier à fond les règles et de s'y conformer ; mais il ne se met pas non plus en révolte contre elles, et il croit que

le bon sens peut encore tirer un excellent parti des observations que le bon sens a faites autrefois :

Lysidas. — Enfin, Monsieur, toute votre raison, c'est que *l'École des femmes* a plu ; et vous ne vous souciez point qu'elle soit dans les règles, pourvu...

Dorante. — Tout beau, Monsieur Lysidas, je ne vous accorde pas cela. Je dis bien que le grand art est de plaire, et que, cette comédie ayant plu à ceux pour qui elle est faite, je trouve que c'est assez pour elle et qu'elle doit peu se soucier du reste. Mais, avec cela, je soutiens qu'elle ne pèche contre aucune des règles dont vous parlez. Je les ai lues, Dieu merci, autant qu'un autre ; et je ferois voir aisément que peut-être n'avons-nous point de pièce au théâtre plus régulière que celle-là [1].

Les trois unités, notamment, y sont observées, comme dans la plupart des comédies de Molière. Et pourquoi ne l'y seraient-elles pas ? Outre qu'après une longue lutte elles se sont imposées au théâtre depuis un assez bon nombre d'années, et que le public — ou une partie, du moins, du public — y tient comme à toutes ses habitudes, n'est-il pas vrai qu'elles ont le plus souvent d'incontestables avantages ? Les plus libres esprits du XIXe siècle l'ont bien compris, qui, lorsque leurs sujets s'y prêtaient, ont jeté leurs pièces dans ce moule, pour lequel ils n'avaient pourtant plus de superstitieux respect. Et Molière, avant eux, avait bien vu qu'en concentrant l'action, le temps, le lieu, on plaçait sous une plus vive lumière les mésaventures d'Arnolphe et d'Alceste, on donnait plus de relief à leurs caractères. Que si l'observation d'une de ces unités était trop difficile, l'auteur profitait des conventions qui peu à peu s'étaient établies, et mettait sur la scène la rue sans passants de *l'École des femmes* ou les commodes carrefours de tant d'autres pièces. Et quand enfin il aurait fallu, pour appliquer les règles, sacrifier le sujet même ou la façon naturelle de le traiter, alors c'étaient les unités qu'il sacrifiait, et il accordait à sa comédie les mêmes libertés

1. *La Critique de l'École des Femmes*, scène VI.

qu'à une pièce à machines ou à un opéra : il n'y a d'unité de lieu dans le *Don Juan,* et peut-on même dire qu'il y ait unité d'action dans *les Fâcheux?*

V

Comme il se comporte vis-à-vis des unités, Molière se comporte aussi vis-à-vis des autres règles. Il accepte autant que possible la constitution de la comédie telle qu'il l'a trouvée établie ; mais il ne se fait nul scrupule de la changer quand il a pour le faire de bonnes raisons.

Ainsi, il faut à la comédie une intrigue : Molière en donne une à toutes ses pièces ; et, même lorsqu'il ne veut que présenter au public une galerie d'originaux importuns, il a soin de n'y pas manquer : « Pour lier promptement toutes ces choses ensemble, je me servis du premier nœud que je pus trouver », dit-il dans l'avertissement des *Fâcheux*. Mais, les auteurs antérieurs s'étant le plus souvent efforcés de varier d'une façon piquante leurs intrigues, Molière ne craint pas la monotonie dans les siennes : nous avons vu combien dans ses œuvres certaines situations se répètent, et nous sommes loin d'avoir tout dit ; que l'on compare, par exemple, la situation d'Argan dans *le Malade imaginaire* à celle d'Orgon dans le *Tartuffe.* De plus, l'intrigue était à peu près tout dans un bon nombre des pièces antérieures : dans les plus importantes des siennes, Molière, ou soigne l'intrigue, mais sans s'intéresser vraiment à elle et en la subordonnant à d'autres fins, comme dans le *Tartuffe,* ou la réduit à être fort peu de chose, à ne plus former qu'un fil ténu, comme dans *le Misanthrope.*

Il faut à la comédie un dénouement. Molière ne s'avise pas, comme naguère certains de nos contemporains l'ont fait, de servir au public des « tranches de vie », des

aux sans commencement ni fin. Il garde même autant que possible les dénouements traditionnels, parmi lesquels les plus traditionnels sont les mariages et les reconnaissances : « URANIE. Il se passe des choses assez plaisantes dans notre dispute. Je trouve qu'on en pourroit bien faire une petite comédie, et que cela ne seroit pas trop mal à la queue de *l'École des femmes*.... — DORANTE. Oui, mais quel dénouement [Molière] pourroit-il trouver à ceci? car il ne sauroit y avoir ni mariage ni reconnaissance. » Des dénouements donc, Molière en a mis partout; des mariages et des reconnaissances, il en a introduit, non sans désinvolture, des quantités. Mais, sur ce point aussi, il n'a pas laissé d'être novateur. Ses prédécesseurs faisaient souvent une pièce pour un beau ou pour un piquant dénouement : il ne craint pas les dénouements postiches, afin de terminer d'une façon telle quelle, et il ne craint pas, ce qui est plus remarquable, les dénouements provisoires qui nous font nécessairement songer au lendemain du cinquième acte, ces dénouements éminemment poétiques qui tiennent compte à la fois des exigences de l'œuvre d'art (à laquelle il faut une fin), des lois de la vie humaine (où rien vraiment ne se termine et où tout entraîne des conséquences à l'infini), des besoins de l'imagination (qui veut rêver et travailler sans cesse). Éliante et Philinte se marient à la fin du *Misanthrope*, et cela est une concession aux traditions du genre comique; mais Célimène reste dans son salon vide, avec une nouvelle cour d'adorateurs à constituer; Alceste reste avec une douleur à l'âme, dont nous ne savons comment il se consolera, un vide au cœur, dont nous ne savons comment il le comblera, une résolution de fuir le monde, où nous ne savons s'il persistera. Il a rompu avec Célimène, et c'est un dénouement : mais que va-t-il devenir? Libre à nous de le conjecturer. Corneille avait terminé *le Cid* par un dénouement du même genre; mais il semble que le sujet et les convenances théâtrales l'y

avaient forcé[1] : Molière s'est décidé plus spontanément dans *le Misanthrope*.

Enfin, il faut à la comédie de l'action, et Dorante est très sensible au reproche adressé par Lysidas à *l'École des femmes* : « Peut-on souffrir une pièce qui pèche contre le nom propre des pièces de théâtre? Car enfin, le nom de poème dramatique vient d'un mot grec qui signifie agir, pour montrer que la nature de ce poème consiste dans l'action ; et dans cette comédie-ci, il ne se passe point d'action, et tout consiste en des récits que vient faire ou Agnès ou Horace ». Oui, un poème dramatique doit avoir de l'action, et Molière en a voulu mettre partout ; en dépit d'obstacles divers, et notamment de la fâcheuse disposition d'une scène qu'encombraient des spectateurs brillants et bruyants, l'animation des pièces de Molière est souvent étonnante, et son entente des coups de théâtre admirable. Mais enfin, l'action n'a pas besoin d'être partout de la même nature et de la même intensité, l'action doit être appropriée à la constitution du sujet. Écoutez comment Dorante défend *l'École des femmes* : « Il n'est pas vrai de dire que toute la pièce n'est qu'en récits. On y voit beaucoup d'actions qui se passent sur la scène, et les récits eux-mêmes y sont des actions, suivant la constitution du sujet; d'autant qu'ils sont tous faits innocemment, ces récits, à la personne intéressée, qui par là entre, à tous coups, dans une confusion à réjouir les spectateurs, et prend, à chaque nouvelle, toutes les mesures qu'il peut pour se parer du malheur qu'il craint. »

Si on peut faire ainsi de l'action avec des récits, on en peut faire de même avec ce qu'un coup d'œil superficiel prendrait d'abord pour des hors-d'œuvre. Le sujet des *Femmes savantes* étant, avec le mariage d'Henriette, le

1. Voir mon article *Le Cid et la formation de la tragédie idéaliste* (*Revue des universités du midi*, juillet 1897, p. 357 et suiv.).

désordre jeté dans une famille par le pédantisme féminin, tout ce qui, touchant d'ailleurs de près ou de loin à ce mariage, fera ressortir ce pédantisme et ce désordre sera de l'action, aussi bien Martine renvoyée parce qu'elle manque à parler Vaugelas qu'Henriette poussée à embrasser Vadius pour l'amour du grec. Et le sujet du *Misanthrope* étant, avec l'amour d'Alceste pour Célimène, le désaccord profond d'un honnête homme peu conciliant avec le monde, tout ce qui, en contrariant l'amour d'Alceste, fera ressortir ce désaccord et creusera plus profondément le fossé entre l'atrabilaire et le monde, tout cela sera de l'action, aussi bien l'affaire du sonnet que la scène des portraits, si peu animées qu'elles soient toutes deux.

Et ainsi l'intrigue, le dénouement, l'action, soigneusement conservés par Molière, changent souvent de caractère ou diminuent d'importance. Dans les plus grandes œuvres de Molière, l'essentiel est ailleurs.

VI

L'essentiel, c'est la peinture des mœurs et des caractères. Et dès lors la monotonie de l'intrigue n'importe plus guère, et l'épuisement de la matière comique n'est plus à craindre. Forcément les intrigues se ramènent à un petit nombre de combinaisons possibles et, par suite, se ressemblent bientôt et se répètent ; comme elles n'excitent qu'un intérêt de curiosité et que la curiosité s'émousse par la répétition, que leur reste-t-il pour tenir en haleine un spectateur et le divertir ? L'étude de l'homme, au contraire, est toujours nouvelle :

Dis-moi, Chevalier, crois-tu pas que ton Molière est épuisé maintenant, et qu'il ne trouvera plus de matière pour… ? — Plus de matière ? Eh ! mon pauvre Marquis, nous lui en fournirons toujours assez, et nous ne prenons guère le chemin de nous

rendre sages pour tout ce qu'il fait et tout ce qu'il dit. Crois-tu qu'il ait épuisé dans ses comédies tout le ridicule des hommes ? Et, sans sortir de la cour, n'a-t-il pas encore vingt caractères de gens où il n'a point touché ? N'a-t-il pas, par exemple, ceux qui se font les plus grandes amitiés du monde, et qui, le dos tourné, font galanterie de se déchirer l'un l'autre ? N'a-t-il pas ces adulateurs à outrance, ces flatteurs insipides, qui n'assaisonnent d'aucun sel les louanges qu'ils donnent, et dont toutes les flatteries ont une douceur fade qui fait mal au cœur à ceux qui les écoutent ? N'a-t-il pas ces lâches courtisans de la faveur, ces perfides adorateurs de la fortune, qui vous encensent dans la prospérité et vous accablent dans la disgrâce ? N'a-t-il pas ceux qui sont toujours mécontents de la cour, ces suivants inutiles, ces incommodes assidus, ces gens, dis-je, qui pour services ne peuvent compter que des importunités, et qui veulent que l'on les récompense d'avoir obsédé le Prince dix ans durant ? N'a-t-il pas ceux qui caressent également tout le monde, qui promènent leurs civilités à droite et à gauche, et courent à tous ceux qu'ils voient avec les mêmes embrassades et les mêmes protestations d'amitié ?... Va, va, Marquis, Molière aura toujours plus de sujets qu'il n'en voudra ; et tout ce qu'il a touché jusqu'ici n'est rien que bagatelle au prix de ce qui reste [1].

On en croit aisément Molière sur parole, quand on voit que de personnages il a peints en quelques années, dont il ne donnait ici aucune idée : l'hypocrite, le séducteur, le misanthrope, la coquette, l'avare, le bourgeois entiché de gentilhommerie, le malade imaginaire, etc. La galerie des personnages de Molière est riche : soyons persuadés que, s'il avait vécu, elle se serait singulièrement enrichie encore.

Et ces personnages, comment Molière en conçoit-il la peinture ? Faut-il copier simplement les originaux que l'on a devant les yeux et faire ainsi des personnalités ? On a accusé Molière d'avoir procédé ainsi, et ce n'a pas été toujours à tort. Mais les auteurs de clefs se sont fourvoyés d'ordinaire, et le grand chasseur des *Fâcheux*, les médecins de *l'Amour médecin*, les pédants des *Femmes savantes* sont des exceptions, peut-être fâcheuses.

1. *L'Impromptu de Versailles*, scène IV.

MOLIÈRE. — Nous disputons qui est le marquis de *la Critique de Molière* : il gage que c'est moi, et moi je gage que c'est lui.

BRÉCOURT — Et moi, je juge que ce n'est ni l'un ni l'autre. Vous êtes fous tous deux, de vouloir vous appliquer ces sortes de choses ; et voilà de quoi j'ouïs l'autre jour se plaindre Molière, parlant à des personnes qui le chargeoient de même chose que vous. Il disoit que rien ne lui donnoit du déplaisir comme d'être accusé de regarder quelqu'un dans les portraits qu'il fait ; que son dessein est de peindre les mœurs sans vouloir toucher aux personnes, et que tous les personnages qu'il représente sont des personnages en l'air, et des fantômes proprement, qu'il habille à sa fantaisie, pour réjouir les spectateurs ; qu'il seroit bien fâché d'y avoir jamais marqué qui que ce soit ; et que si quelque chose étoit capable de le dégoûter de faire des comédies, c'étoit les ressemblances qu'on y vouloit toujours trouver, et dont ses ennemis tâchoient malicieusement d'appuyer la pensée, pour lui rendre de mauvais offices auprès de certaines personnes à qui il n'a jamais pensé [1].

Ce discours peut paraître intéressé ; et, en effet, il eût été dangereux pour Molière d'avouer qu'il portait les gens sur la scène : n'a-t-on pas essayé plus tard d'exciter M. de Montausier contre lui à propos d'Alceste? et ne conte-t-on pas que le duc de La Feuillade se vengea grossièrement de Molière parce que celui-ci avait mis dans *la Critique* son mot de *tarte à la crème?* Mais ce n'est pas seulement ici un plaidoyer *pro domo sua* : c'est une confidence sincère sur les procédés du poète. Il prend ses traits à droite et à gauche, pour en composer, non « des personnages en l'air et des fantômes à plaisir », comme il dit improprement, mais des types généraux ; il prend de la réalité pour en faire de la vérité. Ses personnages, comme ceux de Balzac, sont à la fois plus simples et plus saisissants que chacun de nous, parce que les traits accidentels sont éliminés et les traits essentiels renforcés ; ils sont complexes cependant, parce qu'il n'y a pas de vie véritable sans cela : « Il n'est pas incompatible, dit Molière à propos d'Arnolphe, qu'une personne soit ridicule en de certaines choses et hon-

1. *L'Impromptu de Versailles*, scène IV.

nète homme en d'autres ». Et ainsi ces héros de la comédie ressemblent à tous ceux qui ont le même caractère, sans être moins des individus qu'aucun d'eux : ce sont des idées, mais ce sont des idées vivantes.

Tâche ardue et noble qu'une telle création ! Aussi Molière, poussé par ses détracteurs à ne pas reculer devant son apologie, en fait-il ressortir tout le mérite, et préfère-t-il hautement la comédie à la tragédie :

Uranie. — La tragédie, sans doute, est quelque chose de beau quand elle est bien touchée ; mais la comédie a ses charmes, et je tiens que l'une n'est pas moins difficile à faire que l'autre.

Dorante. — Assurément, Madame ; et quand, pour la difficulté, vous mettriez un *plus* du côté de la comédie, peut-être que vous ne vous abuseriez pas. Car enfin, je trouve qu'il est bien plus aisé de se guinder sur de grands sentiments, de braver en vers la Fortune, accuser les Destins, et dire des injures aux Dieux, que d'entrer comme il faut dans le ridicule des hommes, et de rendre agréablement sur le théâtre les défauts de tout le monde. Lorsque vous peignez des héros, vous faites ce que vous voulez. Ce sont des portraits à plaisir, où l'on ne cherche point de ressemblance ; et vous n'avez qu'à suivre les traits d'une imagination qui se donne l'essor, et qui souvent laisse le vrai pour attraper le merveilleux. Mais lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature. On veut que ces portraits ressemblent ; et vous n'avez rien fait si vous n'y faites reconnoître les gens de votre siècle [1].

On peut et on doit contester le jugement porté ici sur la tragédie. Molière songe évidemment à Corneille, et il est injuste pour lui, ou au moins pour ses chefs-d'œuvre. Mais nous n'avons à retenir ici que ce qui est dit de la comédie, de la peinture des mœurs et de la création des caractères : rien certes n'est plus juste et plus digne d'approbation.

VII

C'est donc au vrai que tend Molière, au vrai dans la

1. *La Critique de l'École des femmes*, scène VI.

peinture des caractères, dans la peinture des mœurs, dans la représentation de la vie : au diable les romans, qui faussent les idées, comme ils dénaturent les mœurs ! Or, le vrai dans le fond se traduit dans la forme par le naturel.

Molière, dans *l'Impromptu*, se moque longuement des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, parce qu'ils déploient trop d'emphase dans la déclamation. Si le naturel doit être dans la déclamation, à plus forte raison doit-il être dans le style. Le style précieux, avec sa recherche, avec son dédain des mots populaires et son goût pour les mots nouveaux et pédantesques, avec ses images subtiles trop laborieusement suivies, doit être combattu et banni énergiquement. Molière le ridiculise dès 1659 dans *les Précieuses* ; il revient à la charge en 1666 dans *le Misanthrope*; il l'accable une dernière fois en 1672 dans *les Femmes savantes*, et, pour faire un exemple plus frappant, au risque d'être cruel, il expose à la risée des vers authentiques empruntés par lui, avec la complicité de Boileau, aux œuvres connues de tous de l'abbé Cotin.

Nous nous laisserions trop entraîner, si nous insistions sur ces leçons de goût et de style données par Molière.

> Vous vous êtes réglé sur de méchants modèles,

dit Alceste à Oronte, c'est-à-dire Molière aux auteurs,

> Et vos expressions ne sont point naturelles...
> Ce style figuré dont on fait vanité
> Sort du bon caractère et de la vérité [1].

Devant les fadeurs amoureuses de la pastorale, Argan et M. Jourdain retrouvent tout leur bon sens : « Pourquoi toujours des bergers ? » dit celui-ci ; « Voilà, dit l'autre, un sot père que ce père-là de souffrir toutes ces sottises-là sans rien dire ». Mais Molière ne fait pas grâce davantage

1. *Le Misanthrope*, acte I, scène II, vers 377-378 et 385-386.

aux turlupinades, à ce jargon obscur et de mauvais goût. Il ne veut, ni qu'on charge la nature de vains ornements, ni qu'on la dégrade ; pas de colifichets dont murmure le bon sens, et, d'autre part, pas de « vieilles équivoques ramassées dans les boues des halles et de la place Maubert ». Il faut de la vérité et de la simplicité dans le langage. Au théâtre, ce que l'on dit n'est ni bon ni comique en soi : il l'est par rapport à celui qui parle, c'est la passion toute pure que l'on doit entendre.

Et l'on sait jusqu'à quel point Molière est resté fidèle à son programme. Forcé de cultiver çà et là les fadaises dont il se moque ; trop pressé par de dévorantes occupations pour éviter toujours les chevilles en vers, l'embarras, l'obscurité ou l'incorrection en prose ; contaminé lui-même par la peste du précieux, qui de temps en temps lui inspire des métaphores forcées et de détestables élégances, il écrit le plus souvent — et c'est Boileau qui l'a remarqué, avant Sainte-Beuve — comme, d'après lui, a peint au Val-de-Grâce son ami Pierre Mignard : avec cette *promptitude* et ces *brusques fiertés* de la fresque, dont la *paresse de l'huile* ne saurait fournir l'équivalent[1]. Il a, même en vers, de longues parties, comme l'*Amphitryon* presque entier, *les Femmes savantes,* les trois premiers actes du *Tartuffe,* qui, pour l'aisance, l'abondance, la force, sont incomparables. Surtout, il a une vérité et une variété dans le dialogue, où les caractères, les passions et les ridicules s'opposent d'une façon si lumineuse ; il a une justesse et une exactitude dans l'expression, où les trouvailles les plus inattendues nous paraissent si naturelles ; il a une spontanéité et un élan dans les mots de nature : « sans dot », « le pauvre homme » et bien d'autres, où les cœurs et les esprits se trahissent avec tant d'énergique et naïve franchise ; il a, en un mot, un naturel plein de vie, dramatique

1. *La Gloire du Val-de-Grâce,* v. 241 et 245.

et puissant, qui réalise l'idéal même dont les passages théoriques de ses œuvres nous avaient fait sentir la beauté

VIII

Une règle de style comme celle que nous venons de voir est déjà presque une règle de morale. Mais Molière donne d'autres indications, plus précises, sur le rôle de la morale dans la comédie et sur la façon dont lui-même l'y a maintenu. En tête des *Précieuses*, il dit qu'il s'est confiné partout dans les bornes de la satire honnête et permise. Dans *la Critique*, il veut que les prudes seules, dont l'imagination se porte facilement sur les ordures, en aient trouvé dans *l'École des femmes*. En tête du *Tartuffe*, il proteste de la pureté de ses intentions en composant cette pièce, et il défend la comédie contre les attaques passionnées auxquelles elle est en butte :

Je sais qu'il y a des esprits dont la délicatesse ne peut souffrir aucune comédie, qui disent que les plus honnêtes sont les plus dangereuses, que les passions que l'on y dépeint sont d'autant plus touchantes qu'elles sont pleines de vertu, et que les âmes sont attendries par ces sortes de représentations. Je ne vois pas quel grand crime c'est que de s'attendrir à la vue d'une passion honnête ; et c'est un haut étage de vertu que cette pleine insensibilité où ils veulent faire monter notre âme. Je doute qu'une si grande perfection soit dans les forces de la nature humaine, et je ne sais s'il n'est pas mieux de travailler à rectifier et adoucir les passions des hommes, que de vouloir les retrancher entièrement. J'avoue qu'il y a des lieux qu'il vaut mieux fréquenter que le théâtre ; et si l'on veut blâmer toutes les choses qui ne regardent pas directement Dieu et notre salut, il est certain que la comédie en doit être, et je ne trouve point mauvais qu'elle soit condamnée avec le reste. Mais supposé, comme il est vrai, que les exercices de la piété souffrent des intervalles et que les hommes aient besoin de divertissement, je soutiens qu'on ne leur en peut trouver un qui soit plus innocent que la comédie.

Enfin, Molière s'empare hardiment de la devise *Castigat ridendo mores* :

Si l'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes, je ne vois pas par quelle raison il y en aura de privilégiés...

Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants le plus souvent que ceux de la satire ; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts. C'est une grande atteinte aux vices que de les exposer à la risée de tout le monde. On souffre aisément des répréhensions, mais on ne souffre point la raillerie. On veut bien être méchant, mais on ne veut point être ridicule.

Dans le premier placet au Roi, il dit encore :

Sire, le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j'ai cru que, dans l'emploi où je me trouve, je n'avois rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les vices de mon siècle.

Que faut-il penser de ces déclarations ?

Les ennemis de Molière y avaient répondu d'avance et sans ambages. « Si le dessein de la comédie est de corriger les hommes en les divertissant », disait en 1665 le sieur de Rochemont, « le dessein de Molière est de les perdre en les faisant rire ». Et plus loin, après avoir loué le cardinal de Richelieu de son heureuse réformation du théâtre, il ajoutait : « Mais Molière a ruiné tout ce que ce sage politique avoit ordonné en faveur de la comédie, et d'une fille vertueuse il en a fait une hypocrite. Tout ce qu'elle avoit de mauvais avant ce grand Cardinal, c'est qu'elle étoit coquette et libertine ; qu'elle écoutoit tout indifféremment et disoit de même tout ce qui lui venoit à la bouche ; son air lascif et ses gestes dissolus rebutoient tous les gens d'honneur, et l'on n'eût pas vu, en tout un siècle, une honnête femme lui rendre visite. [Ce n'était donc pas, semble-t-il, une *fille* si *vertueuse* !] Molière a fait pis : il a déguisé cette coquette, et, sous le voile de l'hypocrisie, il a caché ses *obscénités* et ses malices. Tantôt il l'habille en religieuse et la fait sortir d'un couvent : ce n'est pas pour garder plus étroitement ses vœux ; tantôt il la fait paroître en paysanne qui fait bonnement

la révérence quand on lui parle d'amour; quelquefois c'est une innocente qui tourne, par des équivoques étudiés, l'esprit à de sales pensées; et Molière, le fidèle interprète de sa naïveté, tâche de faire comprendre par ses postures ce que cette pauvre niaise n'ose exprimer par ses paroles. Sa *Critique* est un commentaire pire que le texte et un supplément de malice à l'ingénuité de son Agnès; et confondant enfin l'hypocrisie avec l'impiété, il a levé le masque à sa fausse dévote et l'a rendue publiquement impie et sacrilège. »

Si la morale de Molière, le plus souvent solidarisée avec celle du théâtre, a suscité d'autres critiques, et qui ne venaient pas seulement de théologiens comme Bossuet, mais aussi de romanciers comme Rousseau ou de dramaturges comme Dumas fils, elle n'a pas non plus manqué de défenseurs, à commencer par Chapelain, qui disait, en recommandant le poète pour une pension : « Sa morale est bonne, et il n'a qu'à se garder de la scurrilité », et à finir par ces moliéristes naïfs, qui ont trouvé dans les comédies de l'auteur de *George Dandin* la plus solide des prédications. Sur une même pièce, sur un même passage les opinions les plus discordantes se produisent; à Conti qui s'écrie avec indignation: « Y a-t-il une école d'athéisme plus ouverte que *le Festin de Pierre?* » l'honnête et religieux Jeannel, qui a fait de la morale de Molière une consciencieuse étude, réplique avec plus de chaleur encore: « En vérité, on exalte Shakespeare d'avoir mêlé dans le drame le langage héroïque à la trivialité populaire: mais que dire de celui qui, des bouffonneries de *Charlotte* ou de *M. Dimanche,* sait passer tout à coup à l'expression la plus pure de la foi chrétienne et aux élans les plus ardents de l'amour divin, sans que cet incroyable mélange choque le spectateur, qui ne s'aperçoit même pas de ces contrastes audacieux, tant est immense et douce la puissance du génie[1]? »

1. *La Morale de Molière,* thèse de 1867, in-8, p. 224.

Sans entrer dans ces débats et sans discuter toutes ces exagérations, on peut penser que Molière, en plaidant comme il l'a fait pour la comédie et pour ses comédies, n'a pas dédaigné d'être habile et passablement complaisant pour lui-même. — On peut penser que sa satire a franchi parfois les bornes permises, à propos de certains médecins, par exemple, et à propos de Trissotin, littérairement semblable à Cotin et moralement tout autre que ce vieil et honnête ecclésiastique. — On peut penser que Molière, plus réservé à coup sûr que les Scarron et les Boursault, ne s'est cependant pas assez interdit les gauloiseries, les plaisanteries salées, les équivoques obscènes et cette déplaisante imprécation contre la pudeur, qui déjà était usée au temps de Racan :

Hélas ! petits oiseaux, que vous êtes heureux
De ne sentir nulle contrainte,
Et de pouvoir suivre sans crainte
Le doux emportement de vos cœurs amoureux [1] !

— Pour *Tartuffe,* nous n'avons pas dénié à Molière le droit de traîner l'hypocrisie, voire la mauvaise dévotion sur la scène ; mais le poète est-il bien sincère, quand il proteste d'un si pur dévouement pour la religion ? — Et enfin, Molière est-il bien convaincu, quand il affirme l'effet moral du théâtre et de la comédie ? Certes la devise *Castigat ridendo mores* serait plus à sa place au-devant de son théâtre que sur le rideau des Italiens, où, en effet, il l'aurait fallu remplacer par celle-ci : *Corrumpit ridendo mores* ; il a flétri l'avarice, l'égoïsme, le mensonge, la tyrannie domestique, d'autres vices encore ; il a osé peindre de nobles caractères ; et surtout, on ne saurait trop le répéter, il a banni de la comédie force turpitudes qu'y prodiguaient ses devanciers. Mais cela dit, Molière croyait-

1. *Les Amants magnifiques, 3e intermède* ; de même *le Bourgeois gentilhomme, Ballet des Nations.*

il beaucoup à l'effet moralisateur de *l'Étourdi,* d'*Amphitryon,* des *Fourberies de Scapin* et de *M. de Pourceaugnac,* avec les plaisanteries, qui paraîtraient un peu fortes aux galères, de Nérine et de Sbrigani? Si, laissant de côté la fantaisie et le comique qui ne vient pas de l'observation exacte des mœurs, le poète s'assigne pour tâche de guérir les travers et les ridicules, il lui arrive d'y réussir; mais la cure n'est pas toujours sans danger : ni George Dandin confondu par sa femme, ni M. Jourdain berné par sa famille ne forment un édifiant spectacle; et la comédie alors justifie souvent le mot de Joubert: elle « corrige les travers aux dépens des mœurs ». Reste la satire des vices eux-mêmes; je doute qu'elle corrige beaucoup de vicieux, ceux-ci ayant un art admirable pour appliquer aux autres la leçon qu'on leur adresse : était-il seul de son espèce cet avare dont nous a parlé Henri Conscience, et qui profitait le soir de la bougie achetée par un valet ami de la lecture pour aller se régaler dans sa chambre de *l'Avare* de Molière? Mais, au reste, le genre comique se prête mal à de trop vertueux desseins, et les vices sont beaucoup moins que les travers un gibier qui lui convienne. Quand des vices et des travers sont en présence, nous avons vu que, d'ordinaire, le comique est, si j'ose dire, unilatéral et que la raillerie porte uniquement sur les gens dupés. A vrai dire, il n'en est pas ainsi toujours, et nous l'avons vu aussi à propos de *Tartuffe*; il y a des œuvres — et qui ont entre elles une affinité — où le comique est bilatéral, où l'objet du poète est double, et où, après s'être attaqué à ceux que séduisent les grimaces, Molière s'attaque à ceux qui les font. Tartuffe, l'imposteur religieux, est fustigé par le comique aussi bien qu'Orgon; Trissotin, l'imposteur de lettres, est moqué comme ses admiratrices; si Alceste est raillé, celle qui à ses dépens a pratiqué l'imposture en amour n'est pas moins raillée au dénouement. Ainsi le voulait la haine que la « philosophie » de Molière portait

au mensonge ; et son génie comique servait à merveille sa « philosophie ». Mais les conséquences des goûts ou des sentiments naturalistes de Molière ne sont pas toujours aussi heureuses : dès la fin du XVIIe siècle, Mme de Lambert lui en voulait déjà d'avoir, en rabaissant trop les ambitions indiscrètes des femmes, contribué à leur corruption : « Les femmes ont mis la débauche à la place du savoir ; le précieux qu'on leur a tant reproché, elles l'ont changé en indécence. » Molière, sur ce point, a-t-il vraiment assumé une responsabilité si lourde? Je ne sais ; mais peut-être son comique manque-t-il parfois de bonté, et sa morale d'élévation.

Si Molière n'avait pas eu à se défendre, on peut croire qu'il aurait fait des déclarations plus modestes, analogues à celle de Corneille dans l'épître qui précède *la Suite du Menteur* : « Si j'étois de ceux qui tiennent que la poésie a pour but de profiter aussi bien que de plaire, je tâcherois de vous persuader que celle-ci (*la Suite*) est beaucoup meilleure que l'autre (*le Menteur*), à cause que Dorante y paroit beaucoup plus honnête homme, et donne des exemples de vertu à suivre.... Mais pour moi, je tiens avec Aristote que notre art n'a pour but que le divertissement. » Au fait, n'est-ce pas ce qu'a voulu dire Molière quand, dans *la Critique*, il a insisté sur la difficulté de son art : « Dans les pièces sérieuses, il suffit, pour n'être point blâmé, de dire des choses qui soient de bon sens et bien écrites ; mais ce n'est pas assez dans les autres, il y faut plaisanter ; et c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens. » Seulement, Molière, qui ailleurs a dit trop, ici ne dit pas assez : sa muse ne fait pas rire seulement, elle fait réfléchir, elle instruit, elle corrige aussi en quelque mesure, comme le monde et comme la vie.

IX

D'ailleurs, fait-elle toujours rire? On sait bien que non. Il y a, dans certaines œuvres de Molière, trop d'observation aiguë et profonde, pour que le public n'en soit pas frappé et rendu sérieux; il y a trop de tragique latent, pour que nous n'en éprouvions pas une vague angoisse. Ce même auteur du *Panégyrique de l'École des femmes*, qui n'a voulu voir dans les *Écoles* que des farces, objecte triomphalement au poète que l'amour d'Arnolphe, passant jusqu'à la fureur et jusqu'à l'offre d'un suicide, ne serait de mise que dans la tragédie, « à laquelle on réserve les plaintes, les pleurs et les gémissements ». Qu'aurait-il dit, un peu plus tard, du *Tartuffe*, de *Don Juan*, du *Misanthrope* ou de *l'Avare?* Si Molière, dans le haut comique, a beaucoup gardé de la comédie bouffonne, n'y a-t-il pas aussi beaucoup introduit de la tragédie ou de ce que nous appelons le drame? et le bouffon n'y est-il pas la nécessaire rançon du tragique, comme une certaine part de convention y est la rançon nécessaire d'une observation trop suivie et, pour notre frivolité, trop fatigante? — Quelle part de sérieux peut être admise dans la comédie? par quels prodiges d'habileté arrive-t-on — pas toujours — à fondre ce qui émouvrait dans ce qui fait rire? Au lieu de le chercher, nous aurions été heureux de l'apprendre de Molière lui-même: mais il n'a pas jugé à propos de nous le déclarer, ou peut-être il n'en a pas eu d'occasion favorable.

Et, de même, le poète du *Sicilien* ne nous a pas révélé quelle dose de fantaisie poétique comportait la comédie. Cet emprunteur « de toutes mains », dont l'imitation est encore moins un esclavage que celle de son ami La Fontaine, ne nous a pas donné la théorie de l'imitation origi-

nale et féconde. Cet irrésistible producteur de gaieté n'a pas devancé les nombreux auteurs qui aujourd'hui s'évertuent à découvrir les causes, la nature et le mécanisme du rire. N'ayant jamais eu ni l'humeur ni le loisir de s'ériger en théoricien méthodique, Molière a laissé dans sa poétique des lacunes, et il n'en a même marqué les principaux traits que d'une façon insuffisamment explicite.

Telle qu'elle est cependant, elle n'en est pas moins caractéristique, et nous n'y trouvons pas seulement le grand artiste que nous aimons, nous y trouvons encore l'initiateur et le chef d'école — involontaire — qui a tant fait pour la splendeur des lettres françaises. La Fontaine, qui, dès 1661, adressait à peu près à Molière l'invocation de Dante à Virgile : *Tu duca, tu signore e tu maestro* ; Boileau qui, dans sa vieillesse, faisant à Brossette ses confidences, dénaturait inconsciemment à son profit l'histoire de ses rapports avec Molière, mais qui longtemps avait été le disciple, plutôt que l'aristarque du poète comique ; Racine, l'ingrat mais avisé Racine ; ces grands écrivains, qui ont constitué ce qu'on appelle l'école de 1660, constamment se sont inspirés de la poétique de Molière. Comme lui, tous ont proclamé les droits du public et du bon sens, et, comme lui, à des degrés divers, tous ont cru qu'ils pouvaient tirer parti des règles des anciens. Comme lui, ils ont gardé le cadre des genres où ils se produisaient, mais en élargissant ce cadre, en transformant le fond, en admettant — et c'est Boileau lui-même qui l'a proclamé — que

Quelquefois, dans sa course, un esprit vigoureux,
Trop resserré par l'art, sort des règles prescrites,
Et de l'art même apprend à franchir leurs limites.

Comme lui, tous ont mis au premier rang de leurs obligations la peinture de l'homme, de l'homme de leur temps et de l'homme de tous les temps. Tous ont tendu à

la simplicité, à la pureté du style, à l'expression vraie de la nature. Enfin, tous ont émis la prétention de moraliser, Boileau en énonçant maintes règles et maints aphorismes, La Fontaine en déclarant que conter pour conter lui semblait peu d'affaire, Racine en affirmant que la vertu était mise en tout son jour dans *Phèdre* et que peindre le vice « avec des couleurs qui en font connoître et haïr la difformité » était « proprement le but que tout homme qui travaille pour le public doit se proposer ». Mais ces déclarations ne doivent pas nous faire illusion, et Boileau, La Fontaine, Racine — on en pourrait citer longuement les preuves — sont avant tout, comme Molière, des artistes.

Un homme surtout doit à Molière, et c'est Racine ; un genre doit à la comédie de Molière, et c'est la tragédie. En Grèce, vers le milieu du IVe siècle, la comédie, pour se renouveler, s'était inspirée d'Euripide, de sa peinture des mœurs, de sa conception de l'amour : un phénomène inverse s'est produit dans notre XVIIe siècle. Après avoir gauchement imité Corneille, après avoir essayé d'intéresser avec des amours héroïques et avec des personnages à la fois doucereux et surhumains, Racine a repris aigrement contre la tragédie cornélienne les arguments du Dorante de *la Critique* ; il a emprunté avec génie à Molière les ruses d'Harpagon, l'amour torturant qui fait la faiblesse du grand cœur d'Alceste, la peinture profonde et souvent renouvelée de la jalousie, les sujets simples et, en dépit de la splendeur apparente de l'histoire ou de la légende, les sujets qui rappellent vraiment la vie, enfin les passions et les caractères profondément humains avec les mots familiers, presque triviaux, où brusquement ils se révèlent tout entiers. Molière avait fait entrer dans la comédie tout ce qu'elle pouvait comporter de tragédie, et on l'en a quelquefois blâmé ; Racine a fait entrer dans la tragédie tout ce qu'elle pouvait comporter de comédie, et a comme lui

scandalisé les partisans farouches de la distinction des genres.

Ainsi Molière, à qui l'on peut adresser maintes critiques, n'en a pas moins été, pour ainsi dire, l'art dramatique et l'art comique incarnés ; il a réjoui et fait penser à la fois une longue suite de générations ; il a résumé en un assez petit nombre d'œuvres, que la mort l'a empêché d'étendre, presque toute la vie de son temps et un peu de la vie universelle ; il a créé des êtres que nous connaissons, que nous aimons, dont nous nous moquons, comme s'ils étaient des êtres semblables à nous, mais qui, eux, ne sauraient mourir ; il a exercé une influence morale, qui n'a pas été de tout point bienfaisante, mais dont la puissance est incontestée. Et, de ce non content, il a déterminé, ou au moins activé, précisé un des mouvements poétiques et artistiques les plus importants qui se soient jamais produits. Quand il est mort, la comédie, qu'il avait portée trop haut, à laquelle il avait trop demandé peut-être, ne pouvait que décroître ou se transformer ; mais la forme de tragédie qu'il avait suscitée était florissante, et le code poétique dont il avait inspiré la meilleure part allait paraître.

Quelques réserves que l'on fasse en louant Molière, il en faut toujours revenir au mot de Fénelon : « Encore une fois, je le trouve grand. »

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME SECOND

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

Rigal, Eugène Pierre Marie
Molière

C

-

-

